20e ANNÉE No 219

1er DÉCEMBRE 1931

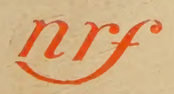
LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

— CHRONIQUES —

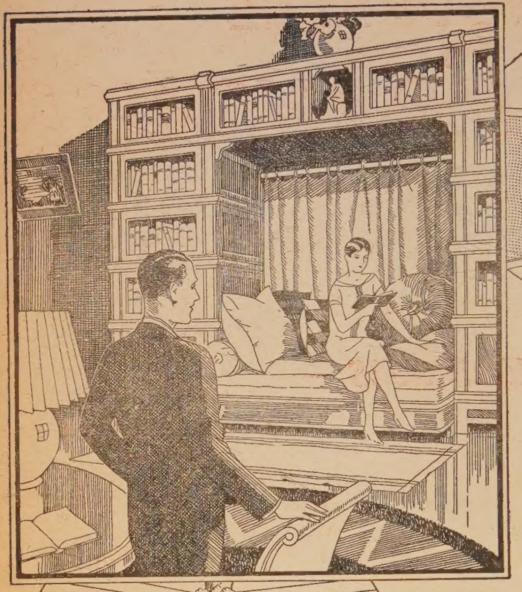
— NOTES —

par

Marcel Arland, Emmanuel Berl, Marc Bernard, Gabriel Bounoure, Marcel Caster, Benjamin Crémieux, Jacques Decour, Drieu la Rochelle, Ramon Fernandez, Maurice Fombeure, Jean Guéhenno, Pierre Lièvre, Gabriel Marcel, Denis Marion, D. S. Mirsky, Henri Pourrat, Denis Saurat, Jean Wahl.



FRANCE : 6 FR. ÉTRANGER : 7.50



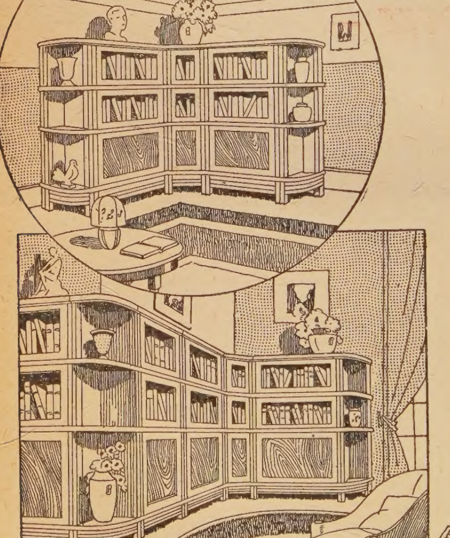


BIBLIOTHEQUES extensibles et transformables

COSYS. Encadrements de divans

Tout en restant toujours le plus pratique, la Bibliothèque M. D. permet de réaliser à peu de frais et progressivement les ensembles les plus décoratifs

Demandez le *Catalogue N° 7*... envoyé gratuitement avec le tarif complet.





BIBLIOTHÈQUE M.D.

9. RUE DE VILLERSEXEL. PARIS VIIe. LITTRÉ 11-28

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

LE CIRQUE

Après que le soleil se fut couché, on a vu les rues de la ville se remplir de monde. Comme tous les soirs en été quand il fait beau, après que le soleil est descendu vers la montagne, où il est un moment comme une boule de cire à cacheter qui fond ; — vers les sept heures et demie ou les huit heures (c'est la grosse cloche de la cathédrale qui donne le signal, toussant sèchement les trois quarts ou bien, huit fois de suite, à deux reprises, s'arrachant sourdement du fond de la poitrine ses coups profonds et espacés).

On avait fini de travailler, on a mangé en famille. Des hommes, des femmes, l'homme et la femme avec des enfants (tout ce qu'il y a de plus ordinaire, le monde le plus ordinaire). Des ouvriers, des employés, quelques vieillards appuyés sur leur canne ; des gamins aussi qui passaient en courant, ayant leurs projets à eux et ils sont toujours pressés. Des gamins pas surveillés, — et il y a une lumière, est-ce qu'elle est triste ? une lumière venant du ciel, qui est rose et qui se mélange aux premières lueurs des globes électriques, qui sont vertes et viennent d'en bas.

Où est-ce qu'ils vont ? hélas ! c'est ce qu'ils ne savent pas. Ils ont l'habitude de faire une promenade de sept à neuf, et, comme ils disent, de prendre l'air ; ils iront

ensuite se coucher, ils iront à une petite mort solitaire ou à deux entre les draps. Le bras d'un cordonnier de carton, dans une vitrine, tiré par secousses brusques sur un ligneul imaginaire ; il y a beaucoup de monde qui regarde : mais qu'est-ce qu'il dit ce cœur, ce cœur qui est en vous, est-ce qu'il est content ? Solde de bas de soie. « Oh ! dit-elle, de la soie artificielle !... » Elle hausse les épaules : « Viens-tu ? » Ses beaux yeux se sont détournés ; leur regard s'est éteint comme quand on souffle une allumette. Petites pointures d'occasion : J'ai le pied trop grand. 36 et 37 ; je chausse du 39. Des vêtements pour hommes, des meubles, des phonographes. Devant tout ce qui est pour eux l'occasion d'un désir ou d'une simple distraction, ils s'arrêtent, ils se rencontrent ; ils sont un instant les uns près des autres, puis ils s'éloignent les uns des autres ; ils sont ici quelques milliers d'être vivants ou qui ont l'air d'être vivants, mais où est la vie ? La chose qu'ils ont faite aujourd'hui, ils la feront demain, et puis après ? C'est ce qu'ils se disent. Ils se le disent. Ils recommenceront, ils se remettront à faire ; ce qu'ils ont fait sera défait et puis ils le referont. Est-ce la vie ? est-ce toute la vie ? C'est ce qu'ils se disent, sans se le dire, parce que les mots leur manquent : c'est un sentiment qu'ils ont dans le cœur et c'est pourquoi peut-être ce cœur n'est pas content. Ils cherchent à tuer une heure ou deux sous la lumière naturelle et les lumières pas naturelles. Ils cherchent, ils ne savent pas quoi : quelque chose qu'ils ne trouvent ni dans l'air, ni aux vitrines des boutiques, ni dans leurs yeux les uns aux autres, cherchant tous la même chose, cherchant tous une même consolation. Ils rient pour n'y plus penser, ils parlent pour n'y plus penser ; mais ils ne croient ni à leurs rires, ni à ce qu'ils disent. Il y a une chose qu'ils cherchent : or, une seule chose est sûre...

La nuit, qui est venue, allume une étoile de temps en

temps entre les toits. Dans le ruisseau du ciel, qui s'est assombri peu à peu, elle brille là-haut comme un caillou au fond de l'eau. Ils ne lèvent même pas la tête. Travailler, puis dormir, et puis travailler ; alors, entre travailler et dormir, un petit moment de repos. Mais est-ce qu'on peut se reposer, car c'est l'esprit qui en aurait besoin plus que le corps, et l'esprit ne trouve pas le repos. On croit qu'on est ensemble, on voit qu'on est séparés. Une seule chose est sûre (pendant qu'ils vont et viennent, et sont l'homme et la femme ensemble, ou bien l'ami avec l'ami, et sont en groupes ou font des bandes, apparemment réunis, pouvant se voir et se toucher, pouvant s'adresser la parole, pouvant s'entendre, croyant même pouvoir se comprendre) : une seule chose est sûre, c'est qu'on est posé les uns à côté des autres, et puis c'est tout. Une seule chose est sûre, c'est qu'on doit mourir. Une seule chose est sûre, c'est qu'on est tout seul pour vivre, c'est qu'on on est tout seul pour mourir.

Ils entrent dans les cafés, où ils sont assis autour d'une table, ils sont séparés. Ils boivent ensemble, ils sont séparés. Ils font jouer les pianos mécaniques. Et le piano se tait, puis le piano recommence, mais une fois viendra où il se taira pour toujours : pour moi, pour toi, pour lui, hélas ! pour chacun de nous. C'est qu'il faut mourir une fois et une seule chose est sûre : c'est qu'il faut mourir une fois. Car l'amour même n'empêche rien. On tient un moment sa femme entre ses bras : tout à coup elle vous échappe. Je me détache d'elle, elle se détache. Elle me fuit, je la fuis, comment empêcher ! Elle glisse loin de moi de son côté, moi de mon côté loin d'elle, et les immensités viennent se placer entre nous. Qu'ai-je donc de commun avec même ceux-là qui sont de mon sang ou celle au sang de qui j'aurai profondément mêlé le mien, puisque nous nous quittons sans cesse, un peu, puis un peu plus, puis toujours plus, puis tout à fait ?

Un soir, comme tous les soirs ; c'est tous les soirs la même chose de sept à neuf. Tout ce qu'il y a de plus ordinaire, le monde le plus ordinaire. Un vieillard à chapeau melon fait des gestes, un jeune homme parle tout seul. Il fait rose dans le ciel qui est devenu vert, puis bleuâtre ; un ouvrier en cotte bleue cherche à persuader, penché vers elle, la femme en cheveux qui l'accompagne, mais elle regarde du côté opposé. Désunis dans la vie et par la vie ; désunis par l'amour et par l'amour ; et puis partout, et puis toujours. Alors ils se disent : « On va aller jusqu'au bout de la rue. » Ils se disent : « Encore dix minutes et ce sera l'heure de rentrer. » Ils ne vont nulle part. Un pont de pierre aux nombreuses arches était là justement, qui réunissait deux quartiers ; on voyait ces têtes passer à la file sur le fond du ciel encore lumineux, dans les deux sens et au hasard, se dépassant, se croisant, s'interceptant l'une l'autre, faisant par place des masses noires, mais elles se défaisaient aussitôt. Beaucoup de têtes, toujours la même. On allait, on venait, c'est tout. On poussait jusqu'au bout du pont, puis on prenait en sens inverse. Promenade de tous les soirs.

Mais voilà que, ce soir-là, quelque chose s'était passé. Tout à coup, on avait vu le mouvement dans les deux sens cesser de se faire. Il y avait eu d'abord arrêt, puis toutes les têtes s'étaient tournées du même côté. C'était à l'une des extrémités du pont, c'était au tournant d'une rue : un homme à longue blouse rouge était paru avec un écriteau, puis était entré dans la rue. On a commencé à le suivre ; on le voit, on regarde, on s'étonne, — on s'arrête et puis on le suit. On le suit un petit peu, puis un peu plus. Deux ou trois personnes, plusieurs personnes, beaucoup de personnes. L'homme était vu de dos, de sorte qu'on ne voyait pas sa figure ; on voyait seulement son dos, ou plus exactement ce qu'il portait sur son dos : c'est-à-dire un bâti de fer sur lequel une

toile était tendue. Et sur la toile des choses étaient écrites. On s'est mis à suivre, parce qu'on pouvait les lire quand l'homme passait sous une lampe électrique, puis on pouvait moins bien, puis on pouvait de nouveau. Sur cette toile, des choses vous étaient promises, une promesse vous était faite ; on allait derrière la promesse.

***

Elle, elle avait commencé par changer de nom. Elle n'avait pas voulu garder le pauvre nom qu'elle tenait de son père (ou de sa mère). Elle avait voulu avoir un nom à elle, à elle toute seule, un nom qu'elle se fût choisi elle-même, ayant d'abord à s'élever à lui.

Sur la place au bout de la rue, il pouvait se lire de loin, étant suspendu au-dessus de l'entrée du cirque en belles lettres de lumière :

MISS ANABELLA

rouges, qui perçaient la nuit. Un nom qui n'est plus notre pauvre nom de femme, un nom qui est placé plus haut que vous, un nom qu'il faut avoir mérité.

Il brillait lui aussi comme une promesse, parce qu'il venait de s'allumer. Il brillait là-bas, au-dessus de vous et de vos pensées ; d'abord on n'a vu que lui. Elle, on ne la voyait pas encore. Entre la haute tente pointue en toile grise et un mur de soutènement, on avait garé les voitures ; elle était dans une de ces voitures, celle qui était peinte en bleu, ayant des fenêtres comme une maison, à ces fenêtres des rideaux, un tuyau de tôle sur son toit bombé et un escalier à l'arrière. Elle, elle avait tourné la clé dans la serrure, elle avait fermé les contrevents. La chambre était toute petite ; elle ne mesurait pas plus d'un mètre et demi sur deux. Mais on y était dans le silence, on y était dans le recueillement. Les bruits de la vie qu'on vient de quitter n'ont pas osé vous

y suivre : ils ne vous parviennent plus qu'affaiblis, sans vigueur, sans mordant ; les cris, les musiques, le brouhaha des voix, le monotone traînement des pieds sur la terre durcie. Dehors, il y a le bruit de tous, ici on est au-dessus, en dehors du bruit. Dehors, il va faire nuit : ici il fait un jour plus brillant que le jour, car elle a tourné les commutateurs. Dehors, ils sont privés de soleil ; ici on n'en a pas qu'un seul, mais deux, mais trois, mais quatre, car il y en a un au plafond et il y en a un sur trois des côtés du miroir. Ici on est déjà plus grande qu'on n'était dans la vie de tous les jours, comme elle voit quand elle se regarde, et le miroir descend du plafond au plancher. Elle s'y dédouble tout entière, née d'elle-même, elle existe deux fois ; elle se juge, elle se considère, voyant qu'elle a déjà grandi, à cause des petites dimensions de la pièce qui lui disent : « C'est toi qui comptes, non pas nous. » Mais cette grandeur nouvelle est cachée encore, comme elle voit aussi, à cause de ses vêtements qui sont ceux de la pauvre vie ; ils démentent sa personne, ils la nient. Ils vous trompent sur elle, ils vous cachent sa vraie nature qu'il faut qu'elle atteigne maintenant, de manière que celle-ci ne soit qu'à elle et en accord avec son nouveau nom. Une pauvre blouse de soie blanche de confection à 18 fr. 95, comme elles en ont toutes. Une pauvre jupe en serge bleu-marine à 36 fr. 50, comme elles en ont toutes. Et le triste linge qui vous esclavage, qui est marqué à vos initiales, qu'on donne à la blanchisseuse qui vous le rapporte, ou qu'on lave soi-même dans sa cuvette, — comme elles font toutes. Mais adieu. Adieu à vous, les autres femmes. Elle les ôte d'à côté d'elle en même temps qu'elle ôte les pièces de son habillement, les laissant une à une tomber sur le plancher ; et elle reste avec son corps. Elle voit son corps qui est beau. Elle le voit tout entier dans le miroir et éclairé trois fois, c'est-à-dire sans ombres, ou seulement très pâles et brèves, et comme aussitôt contredites à

chaque mouvement qu'elle fait ; elle le voit beau et fort. Mais elle distingue mieux aussi les taches qu'il a, ses imperfections. Il est encore trop semblable à lui-même. La lumière où il baigne fait plus clairement voir les marques de son utilité. Car il peut servir de tant de façons. Il peut travailler, par exemple, et accomplir toute sorte de besognes basses : s'accroupir, frotter le carreau, balayer, laver la vaisselle (comme pour tant d'autres femmes) : car il est fait aussi pour ça. Et il est fait aussi pour l'étreinte, il est fait aussi pour l'enfantement, comme l'indiquent ses renflements, ses replats, ses creux, toute sa courbe. Gémir d'amour, suer d'amour, et puis suer et gémir encore pour une autre espèce de délivrance, — dans une continuelle dépense qui l'use, qui le déforme, qui l'avilit. Adieu, mes sœurs, dit-elle, et qui ne l'êtes déjà plus, parce que je vous laisse à tous ces travaux. Car j'ai mon corps à moi, et il est fait pour être beau. Il pèse, il est fait pour ne plus peser ; il est lourd, il est fait pour être léger ; il a ses lois, mais j'ai les miennes et je les lui impose. Il est naturellement désobéissant, mais je le fais obéir. Adieu, cette vie qui n'est pas la vie, étant de marcher tristement : elle lève les bras comme si elle allait s'envoler ; étant de se tenir penchée sur des ouvrages de couture, adieu ; ou neuf mois porter en soi ce fardeau, qu'il faut ensuite porter et bien plus longtemps dans ses bras, et nourrir ; usant cette chair à porter, cette même chair à nourrir.

Elle lisse de la main sa chair à elle pas déformée. Le ventre resté plat, pas détendu, ni tombé en avant, la double rondeur de plus haut restée ronde. Elle voit ce qu'elle a, qui est la souplesse et la force, qui est la force et la liberté ; mais elle voit également ce qui lui manque, ce qu'elle n'a pas encore, et ces tristes signes écrits quand même sur elle qui sont les signes de son humanité. Elle porte par-dessus son épaule, du haut de son cou qu'elle tord, un long regard sur ses reins creux et toute sa

peau satinée, qui brille en longs doux reflets là où un muscle la soulève, et s'éteint quand il se retire ; par-dessus une épaule, puis par-dessus l'autre ; mais il y a les veines sous la peau, il y a ses nuances, il y a ses taches, il y a son grain irrégulier. Il y a tout ce qui trahit en lui une nature encore trop inférieure et ce par quoi il doit mourir. Car pour lui aussi il y a la mort. Mais je ne mourrai plus, pense-t-elle. Je serai comme si je ne devais plus mourir. C'est au-dessus de la mort qu'il faut encore qu'elle s'élève pour atteindre à la plénitude : il faut qu'elle sorte d'elle-même pour mieux se réaliser.

On a commencé à ne plus la reconnaître. Peu à peu, elle changeait. Tout ce dont elle a besoin est ici préparé d'avance ; elle n'a qu'à tendre la main. A un crochet fixé dans la paroi, on voit pendre un long maillot de soie : il a été avec sa souplesse un instant au bout de ses doigts. Puis elle lève une jambe. Elle commence par en bas, par le bas de sa personne. Elle allonge la jambe, elle ramène ses mains à elle, elle se redresse ; elle allonge l'autre jambe : elle a eu les jambes d'une statue, étant femme, et, ayant la vie, elle a quand même la pureté. Elle est pure jusqu'à la ceinture, et jusqu'à la ceinture elle est revêtue de pureté. Alors elle se regarde de nouveau longuement ; elle voit qu'elle est changée, mais qu'elle n'est changée qu'à moitié, car elle est encore en deux parties ; c'est comme si sa moitié d'en bas était enfin elle, pas encore celle d'en haut. Elle voit qu'elle n'est qu'à demi rachetée, étant encore à demi dans le temps, on veut dire là où le temps écrit de jour en jour qu'il s'en va par des signes, de tout petits signes, mis impitoyablement l'un au-dessous de l'autre comme quand on fait une addition. Ce ventre pourrait se flétrir ; elle le serre et le masque avec une ceinture brodée d'or, toute garnie de brillants. Et sa gorge, oh ! si délicate...

C'est fête, ce soir, sur la place, comme on entend

quand on prête l'oreille, à cause de ces groupes de sons qui viennent et vont croissant en intensité : l'orchestrion et ses trompettes, un air de danse, les baudruches qui se dégonflent, une cloche qu'on fait sonner, « Mesdames, Messieurs, la représentation commence » — on est au-delà de l'utilité pour le jeu et pour des images, au-delà de la semaine pour un dimanche, au-delà de la réalité pour des arrangements qui viennent de nous. Sur un petit rayon mobile de verre sont les pots de pâte, les crayons de couleur ; elle n'a pour l'amener à elle qu'à le faire pivoter. Elle a été comme le peintre. Tout l'effort que les peintres ont fait sur leurs tableaux pour nous délivrer de nos nécessités et pour nous guérir, elle le porte sur elle-même. Eux, c'était dans des figures ; elle, c'est dans sa chair à elle. Ils transfiguraient ; elle se transfigure. Sa gorge, son cou, ses épaules. Ses bras qu'elle étend, puis élève pour bien s'assurer qu'ils sont sans défaut, se comparant sans cesse à celle qu'elle sera, qu'elle veut être, qu'elle est de plus en plus, peu à peu, par une évasion. Les nuances, les défauts s'en vont, à mesure qu'elle les découvre, s'étant assise, de plus en plus rapprochée du miroir, de plus en plus penchée sur lui.

C'est un flacon plein d'un liquide comme du lait qu'elle étend avec une éponge ; c'est de la poudre. Les coudes roses, les bras blancs.

Elle rejoint toutes les beautés : celle de la perle, celle de la nacre, celle de la fleur.

Elle est rose ; elle est blanche et bleue sous des reflets, sous des luisants, sous des feux doux et argentés.

Sous un collier faux qu'elle met, mais il n'est plus faux, étant mis ; sous des bracelets pas en or qu'elle fait glisser à son bras, mais ils deviennent en or d'être glissés à son bras.

Et il y a encore que notre bouche est rouge, mais pas assez rouge. Il y a l'arc de la lèvre qui ne se dessine pas

complètement. Il y a quelque chose de pas abouti en nous, quelque chose de pas éclos. Notre nature se plaint en nous ; nos cheveux, nos sourcils se plaignent. Ceux-ci pas assez bruns, pas assez finement infléchis ; ceux-là pas assez crépelés, pas assez fournis, pas assez bouffants.

Avec un fer, avec un crayon.

Avec tout ce que l'homme a trouvé dans la nature pour réaliser sa nature, c'est-à-dire pour la dépasser.



Cependant ils venaient derrière la promesse qui leur était faite sur le panneau. Ils venaient tous ensemble, allant tous à présent dans la même direction. Ils ont été ainsi amenés sur la place, qui est née devant eux tout à coup dans le soir tombant avec ses lumières ; là avait été le premier grand changement. Ils changeaient de monde, ils sortaient d'eux-mêmes. Ils ont quitté le petit monde d'en bas, le petit monde où ils vivaient.

Un réflecteur est rouge, un autre est jaune, un autre violet.

Leurs feux venaient se heurter à des miroirs tournants, où ils se cassent en morceaux, et dégringolent.

Des barques à tringles de cuivre rayaient l'air de haut en bas, de bas en haut, vous faisant entrer dans une autre vie.

Ils venaient, ils ont passé entre deux rangées d'échoppes et de tirs de pipes et au bout était la grande façade avec le nom qu'ils y lisaient

MISS...

en lettres rouges et brillantes, hautes d'un pied, qu'ils épelaient.

Au-dessous, étaient des toiles peintes. De chaque côté de l'entrée, il y en avait deux. Où est-ce qu'on est ? Car, entre elles (deux d'un côté, deux de l'autre), trois

ou quatre marches de bois menaient sous un lambrequin brodé de perles où était la caisse en velours avec une dame assise derrière ; mais en même temps on est dans la forêt vierge. On est sous des arbres géants à fleurs inconnues, transporté ; on est sous les lianes qui vont de l'un à l'autre faisant guirlande, où sont posés des perroquets jaunes et verts. Dessous le grand Gorille avance, tout roux, la gueule ouverte, faisant des pas deux fois plus longs que ceux d'un homme, pendant que le pauvre nègre fuit, cherchant à se réfugier parmi nous. On lui crie : « Courage ! viens vite !... Plus qu'un pas, allons, ça y est ! » Et pas encore, hélas !... car tout à coup il y a le vide, il y a l'obstacle, il y a l'abîme infranchissable qui est entre lui et nous...

Mais ce vide n'est déjà plus là. Le vent fait onduler ses hanches, dont un pagne serré à la taille dessine encore mieux le double renflement. C'est dans un beau palais de marbre, avec une cour intérieure, fermée d'arcades à colonnettes et à dallage noir et blanc, près d'un bassin d'eau vive d'où s'élance un jet d'eau ; c'est aux Indes. On est aux Indes ; elle a la peau brune. Elle a de longs cheveux noirs qui tombent en nattes sur ses épaules et le serpent avance la tête, entre les nattes, à la pointe du menton.

On est en Afrique, on est aux Indes, on est en Amérique parmi les cow-boys sur leurs chevaux lancés au galop ; — alors le serpent s'enroule deux fois autour du corps brun et rond qu'il presse, faisant aux places qu'il touche une dépression dans la peau. Il s'y laisse glisser comme dans une rainure. Ils lèvent les lassos au-dessus de leur tête, les faisant tournoyer dans l'air d'une mian ; puis on est au Pôle. On voit la cassure du champ de glace, avec une très petite largeur d'eau devant, faire un mur blanc et bleu. Sur lequel se tient le tireur qui tire, dirigeant son arme sur un ours qui est debout, les pattes de devant repliées, ayant dans sa fourrure blanche,

un peu au-dessus du cœur, une cocarde de soie rouge.

On n'est déjà plus soi-même, on n'est déjà plus dans sa vie. On a quitté son pays, on est dans tous les pays à la fois. On a chaud et en même temps on a froid. Le jet d'eau monte, descend, monte encore, hésite, se brise, peint au-dessus de sa vasque peinte ; et elle, est-ce qu'elle est peinte ? non, elle n'est pas peinte, elle bouge ; — l'ours a bougé. On le voit qui chancelle, ayant sans doute été grièvement blessé ; on voit les agrès givrés du navire, devenus épais sous le givre, dans le ciel derrière lui être immobiles, noirs et blancs.

Ils entrent. Tous les climats qui sont ensemble. Ils entrent, et ils sont tous ensemble.

La promesse déjà a été à moitié tenue. MISS... leur coule dessus avec ses lettres comme du sang, sur leur devant de chemise, sur les épaules, dans le dos. Ils viennent d'Amérique ou du Pôle ; ils viennent des Indes ou du Gabon. Ils montent à droite, ils montent à gauche ; ils passent à droite ou à gauche de la caisse : ici et là-bas : nuit, jour. L'homme et la femme, l'homme seul, deux ou trois amis : ô solitude, tu nous quittes ! Deux jeunes filles, toute une famille. L'argent ne compte plus : cinq francs, dix francs, vingt francs ; les pièces et les billets si souvent tenus, comptés, recomptés, soigneusement logés dans une poche de gilet qui se boutonne, dans un compartiment secret du porte-monnaie, dans une pochette du portefeuille se fermant au moyen d'une languette : parce que c'est de quoi manger, de quoi être à l'abri, de quoi avoir chaud ; c'est une réserve, c'est une assurance pour les mauvais jours ; mais, les mauvais jours, ça n'existe plus, ni les risques, ni les maladies. Parce qu'on est sorti de sa vie. Dix francs, voilà. Dix francs pour moi, dix francs pour toi. Les voilà. Entrez. Ils passent à droite et à gauche de la caisse tendue de velours grenat, sous un lambrequin, où une grosse femme vous tend des carrés de papier, un rouge, un vert, un bleu,

un blanc ; — alors ils entrent dans une zone qui est en dehors du monde, étant elle-même un autre monde sous les charbons éblouissants.

On ne savait plus si on était dans du bruit ou dans du silence. On était dans de la musique, qui n'est ni silence, ni bruit. Elle annonce, elle prépare, elle commente ; elle est en même temps en vous et hors de vous. La musique disait : « Elle va venir ; » est-ce un cri de mon cœur ? Ils étaient rangés par étages, coude à coude, et superposés autour de la piste ronde, c'est-à-dire un seul point central où tous les regards sont dirigés. Là, il y avait un personnage ; il se tenait tourné vers où elle devait venir.

C'était un léger rideau bleu. Miss... comment s'appelle-t-elle ? le nom ne compte déjà plus. Lui, avait la lune peinte sur l'une des joues, sur l'autre le soleil. Il avait tout le ciel sur la figure comme pour un hommage de la terre et du ciel. Il l'a saluée d'avance, il levait son bonnet pointu. Il tremblait, sans qu'on sût pourquoi, dans son large vêtement flottant, tout parcouru de plis, comme un arbre que le vent tourmente. Il riait. Il cessait de rire. La musique joue, puis elle s'est tue, étant au-dedans de nous-mêmes, comme les battements de notre propre cœur. Et c'est ainsi qu'elle est parue, tandis que le soleil et la lune s'inclinent : dans la nature et pas dans la nature, à ce degré supérieur où la nature est dépassée, — celle qui avait été annoncée, celle qui nous avait été promise ; tellement blanche, tellement brillante, tellement pure, tellement tout à vous et en même temps loin de vous.

Tellement femme et plus que femme. Tellement pourvue et en même temps dépourvue d'humanité, s'étant débarrassée de tout ce qui est son esclavage, ses stigmates, ses enlaidissements. Seulement forme, seulement beauté. Seulement force, seulement souplesse. Elle a porté d'abord ses deux mains à ses lèvres, vous jetant un baiser d'une main et de l'autre main un autre

baiser ; puis c'est comme si elle vous avait oubliés. Car elle a bondi sur ses deux pieds, — on regarde, — elle se détache de la terre qui ne la retient plus, car elle n'est plus liée à elle comme nous qui en sortons et qui y retournerons. Elle a échappé à la mort ; et ceux qui sont là, tournés vers elle, ils échappent d'abord à eux-mêmes, et puis ils échappent par elle à la mort (peut-être faussement et pour un moment). Elle s'élève, elle ne pèse plus. Son corps monte verticalement. Elle s'élève à une corde. Elle quitte le sol qui est sous elle et la regrette, toute parée, étincelante, comme trop belle pour lui qui n'est plus digne de la porter.

Ils la suivent tous du regard : où va-t-elle ? où nous mène-t-elle ? Les yeux montent tous à sa suite jusqu'à ce chemin dans les airs, mais il ne se voit pas dans les airs.

La pente du fil de fer, qui commence devant sa personne, se perd bientôt par une fuite oblique qui le laisse interrompu au milieu du vide : plus rien qu'elle et seule elle compte ; ils sont tous réunis à elle, qui est toute leur pensée, tandis que, renversant la tête, ils l'ont vue qui tendait la jambe, sa belle jambe rose, puis son autre belle jambe rose, et être suspendue dans rien au-dessus d'eux.

La lumière là-haut suffisait à la porter. Elle fait deux ou trois pas sur la lumière comme sur un plancher véritable.

Elle est sur une poussière d'air, sur une colonne de vapeurs, elle est debout sur un nuage et la musique la balance pendant qu'elle s'est arrêtée ; elle a levé les bras, ses aisselles blanches ont brillé. Va-t-elle dormir ? elle s'étire, elle est dans les airs chez elle et en sûreté. Sa cuisse a été en avant, se renfle, s'est mise à s'élargir de chaque côté du genou ; l'autre jambe avec sa forme ronde glisse en arrière.

Son corps vient en avant, ses cheveux viennent en avant, ses bras viennent en avant.

Elle va dormir ? non, elle vit, elle est là-haut vivante et agissante. Elle est là-haut vivante et en liberté, toute vivante dans son corps et vivante dans son esprit, debout d'abord, puis prosternée ; et ses bras se sont mis à pendre de chaque côté de son corps.

Ils sont blancs avec des reflets roses, doux et purs. Ils ont été comme de la nacre, ils ont été comme l'ivoire. D'abord elle les a laissé pendre, puis voilà qu'ils s'agitent à petits coups comme quand le papillon bat des ailes, ils palpitent tout en s'écartant. Transparents, pénétrés de jour, mais à mesure qu'ils se relevaient davantage ils redevenaient opaques, ils montaient lentement, la tête montait à leur suite. Puis on a revu son visage, et son visage souriait.

Un beau sourire était dessus, autour des dents. Un sourire où il n'y avait ni effort, ni cesse, un sourire sans fin et sans commencement. Un sourire qui ne pourra plus jamais finir parce qu'il n'a jamais commencé, et les dents étaient blanches et la bouche était rouge ; et les cheveux tombaient sur les épaules en molles touffes avec douceur, et les épaules étaient dessous larges et blanches, avec une ombre entre elles qui bougeait comme du blé dans le van.

Car à présent elle était debout, toute tendue là-haut et dans l'air sur ses jambes, où on voyait sa chair par places se soulever, puis s'abaisser, se renfler à nouveau, décroître, comme sur le lac les petites vagues un jour de beau temps. Et la musique alors a commencé un air de danse ; alors, elle, elle a commencé à nous quitter. Elle n'a plus été que musique, avancements et puis retours ; fuites, passages, vapeur, nuée ; s'envolant, retombant ; lambeau de brouillard dans le vent ; de plus en plus légère, de plus en plus aérienne, puis le temps même est supprimé pour nous, parce qu'elle a été hors de la durée.

On ne sait plus combien de minutes ont passé, ou

bien d'heures, pendant qu'elle est toujours là-haut, et nous avec elle ; toujours plus haut au-dessus de nous, glissant d'un trait brillant, toujours plus brillante et légère ; — on a dû lever la tête pour la suivre, on a dû lever la tête toujours plus.

Tout à coup elle nous a quittés.

Elle frappe des deux pieds un point sous elle qui se dérobe, puis la repousse en sens inverse.

Elle monte, elle redescend, elle monte toujours plus haut, elle fuit toujours plus ; soudain, on ne l'a plus vue, parce qu'elle avait crevé la toile et elle avait fui par le trou.



Alors où est-ce qu'ils étaient eux-mêmes, ces hommes, tous ces pauvres hommes qui étaient venus ?

Ils étaient venus en grand nombre, ils ne font plus qu'un à eux tous.

La vie ordinaire est faite de trop de points épars ; on voit que la seule chose qui compte est qu'il y ait un point commun.

Et il y a un point commun, et il n'y a plus que ce point, qui est au-delà de la vie ; — quand ils lèvent tous ensemble la tête, la lèvent toujours davantage, quand il y a un seul mouvement de toutes ces nuques, un seul mouvement de tous ces cœurs.

Après l'affreuse solitude, après l'affreuse séparation ; — à cause de cette présence qui les dépasse (hélas ! peut-être seulement une fausse présence, et passagère), qui les entraîne au-delà d'eux-mêmes comme quand les clochettes tintent et les fidèles s'agenouillent...

Et je suis moi-même tout envahi, à la table où je me tiens, par une grande lumière et il y a une grande lumière qui vient sur moi et sur mon papier.

C.-F. RAMUZ

ABANDON DE LA CULTURE [1]

Il y a dans notre langue peu de mots aussi usés, aussi éventés que celui de culture *(Bildung)* ; il y en a peu que l'on emploie avec autant d'irréflexion. Une société de gymnastique tenant sa réunion annuelle inscrit à son programme de discussion : « la gymnastique est de la culture » : voilà où nous en sommes en 1931. La majeure partie de ce que l'on dit aujourd'hui sur la culture est du même niveau. Celui qui cherche une définition vraiment profonde et philosophique de la culture la trouvera dans l'ouvrage posthume de Max Scheler, *Vue philosophique du monde :* la culture est la part que prend l'être humain à tout ce qui est essentiel dans la nature et l'histoire ; c'est une concentration du monde dans l'homme ou une ascension de l'homme vers le monde.

Mais cette définition nous montre justement la fadeur de l'idée qu'on se fait couramment de la culture en Allemagne. Le mot ne désigne plus rien d'universel, mais seulement la *forme* sociologiquement déterminée dans laquelle notre civilisation spirituelle nous est transmise ; l'acquisition méthodique et livresque d'un assortiment de savoir dont on réduit toujours davantage le volume. Le fait que la civilisation spirituelle de la nation existe et se répand sous forme de culture

1. Charles du Bos étudiait dans la N. R. F., il y a quelques mois, l'œuvre et la pensée d'Ernst-Robert Curtius. L'article que nous donnons ici, d'après la *Neue Rundschau*, a fait le sujet d'une conférence, récemment prononcée à Berlin.

est un trait particulier à la civilisation allemande. Et ici se pose, pour moi, cette grande question : doit-on conserver la forme quand on renonce au contenu ? Est-il encore sensé, est-il même possible d'accepter l'idéal de la culture si l'on tient ses bases historiques pour périmées ?

En France, l'ouvrier et l'artisan peuvent participer de la dignité de la nation en se sentant citoyens, c'est-à-dire membres non seulement de l'état, mais aussi de la communauté nationale d'intérêts et d'opinions. En Angleterre, les policiers et les prolétaires peuvent jouer ensemble au football pendant l'interruption de la grève : ils sont liés par la loi non écrite du *fair play*. En Allemagne, il faut être un homme cultivé et avoir passé son bachot.

Mais dans ce sens, la culture n'est pas une règle éternelle, c'est vraisemblablement l'expression temporaire d'une structure sociologique déterminée, telle que celle de l'Allemagne vers 1800 : c'est la structure d'un peuple politiquement impuissant, avec une population de paysans et d'artisans encore protégée par le patrimoine de la foi religieuse et des traditions populaires ; au-dessus d'eux, une mince couche d'intelligence bourgeoise qui vient de prendre conscience de sa mission et que conduisent quelques poètes et penseurs de génie. Dans une telle situation, le mot de culture était un mot d'ordre excitant.

Le complet renversement des couches de la nation qui s'est opéré dans les cent dernières années nous contraint, me semble-t-il, à reconnaître que l'avenir de notre civilisation ne peut plus se réaliser sous le signe de la culture et de la civilisation classiques. Avec l'idéal de culture d'un Goethe ou d'un Humboldt nous ne pouvons plus rien donner à l'ouvrier allemand. Ce que je sais du travail des universités populaires et de l'instruction des adultes me confirme dans l'opi-

nion qu'on ne peut rien faire de plus dans cette voie. D'ailleurs il ne s'agit pas seulement de la classe ouvrière. Il s'agit de toutes les couches de population qui se trouvent intégrées dans des collectivités à l'organisation rigide et déterminent la structure de notre nation. La culture ne peut réussir que là où le champ d'existence économique donne un minimum de liberté et de possibilités d'évolution. « La grande culture est fort coûteuse », ainsi que le disait Taine à Rœmerspacher. La culture exige du temps, de la force et du dévouement au service du développement de la personnalité. Dans la situation actuelle, ce développement n'est plus possible ; bien plus, on a cessé de le rechercher. Il isole l'individu, il est un signe d'affaiblissement social. Au siècle des chœurs parlants et des troupes de choc, Faust et Wilhelm Meister ont perdu leurs droits et doivent céder le pas à un mot d'ordre politique. La culture a été la forme d'existence spirituelle de la bourgeoisie allemande. Mais la bourgeoisie n'a jamais eu dans l'Allemagne moderne la même puissance, la même valeur que dans les pays occidentaux. Elle n'a pu hériter une civilisation noble comme en Angleterre, ou une civilisation courtoise comme en France. Car la noblesse et les princes allemands empruntaient leur façon de vivre à Louis XIV ou à Voltaire. Le domaine de la culture ne va pas plus loin que celui de la bourgeoisie allemande ; si cette dernière, comme elle paraît le faire aujourd'hui, se dissout, on verra disparaître avec elle non seulement son propre fonds de culture, mais aussi l'idéal même de la culture, devenu creux comme une coquille.

Il n'y a pas aujourd'hui de bloc bourgeois, ni comme parti politique ni au point de vue spirituel. La bourgeoisie abandonne même, les unes après les autres, les positions de défense de sa culture. On peut observer aujourd'hui dans ce qu'on nomme les couches diri-

geantes de la société un abandon progressif de la culture. L'acquisition individuelle des valeurs spirituelles et de la tradition historique sort de plus en plus de l'usage. Si l'on voulait prendre un ton polémique, on pourrait appeler ce fait un retour à la barbarie. Je me borne à parler objectivement d'abandon de la culture. Il y a abandon de la culture lorsque par exemple on ne prend contact avec les grands personnages de l'histoire que sous la forme du roman-feuilleton. Il y a abandon de la culture lorsqu'un écrivain aujourd'hui très goûté comme Alfred Döblin déclare qu'il n'a jamais rien lu de Balzac et ajoute : « Ne pas lire Balzac est une chose qui va de soi pour moi, exactement comme ne pas aller voir les curiosités d'une grande ville. » Si l'on évite systématiquement les curiosités de l'art, de l'histoire et de la tradition tout entière, si l'on déclare en même temps que les classiques sont morts, si enfin à l'inauguration du musée Pergamon un ministre prussien de l'instruction publique peut dire aux grands personnages internationaux qu'il n'est en réalité plus possible de justifier le souci de l'art du passé — s'il en est ainsi, alors on a bien le droit de parler d'une volonté arrêtée d'abandonner la culture, et on ne peut malheureusement pas citer de réaction positive contre cette volonté.

Lorsque le mouvement du groupe de Stefan George, qui s'était jadis montré plein de promesses, pareil à un nouveau printemps de l'esprit, eut sombré dans sa phraséologie dogmatique, Hugo von Hofmannsthal restait le dernier champion autorisé de l'unité de la nation et de la culture. Son discours, prononcé à Munich en 1927, sur *la littérature considérée comme le domaine spirituel de la nation* a été le dernier événement notable de la culture allemande, et n'a pas été écouté. Il n'a pas pu atteindre l'oreille de la jeunesse, car la jeunesse s'est émancipée depuis longtemps et ne lit

que ce qui lui est recommandé dans les petites feuilles des associations ou des partis politiques. Pour moi la mort de Hofmannsthal, jointe à de minces tentatives faites en 1930 pour honorer Virgile, représente la mort, définitive jusqu'à nouvel ordre, de la culture allemande.

L'école et l'université reflètent cette situation critique. Pas un des grands partis n'a de programme en matière de culture. Un tel programme n'a existé qu'en un seul endroit : à la direction prussienne de l'enseignement sous le ministre Becker, qui, lui aussi, constate l'effondrement de nos règles de culture [1], mais insiste du moins sur la nécessité de former des hommes et sur la tâche qu'ont les éducateurs de façonner et d'organiser les masses. Il s'engage à vrai dire dans une voie qui me semble dangereuse lorsqu'il nous met en garde contre la « culture unilatérale de l'intelligence », et lorsqu'il croit pouvoir reconstruire la civilisation spirituelle allemande par en bas, c'est-à-dire en partant de l'école primaire et des académies pédagogiques. Or la réduction des exigences intellectuelles est tout à fait dans la ligne de l'abandon de la culture dont j'ai parlé. C'est juste le contraire qu'il nous faudrait : une discipline plus rigide de la pensée et de l'étude, plus d'égards pour la raison et plus de respect de la tradition.

La jeunesse d'aujourd'hui me paraît fort éloignée du danger d'être trop intellectuelle. On peut lire textuellement dans un roman universitaire national-socialiste : « l'intelligence est un danger pour la formation du caractère ». Il est sans doute permis de voir dans un aveu naïf de ce genre l'expression grossière d'un point de vue très répandu.

L'appel à l'irrationnel est une arme à deux tranchants, car il ne s'adresse pas seulement à ce qui est supérieur à toute raison, mais aussi à ce qui est au-des-

1. *Le problème de la culture dans la crise actuelle de la civilisation*, 1930.

sous de la raison et à ce qui n'est pas raisonnable du tout. Comme les choses basses, inférieures, sont toujours plus faciles à atteindre que les choses élevées, ce n'est pas à la vision mystique mais à la barbarie de l'âme que l'irrationalisme fraye une voie — une voie qui pourrait bientôt tourner en cul de sac. Cela doit être aussi opposé à la haine qu'éprouve pour l'esprit et la raison une certaine tendance pseudo-romantique de la philosophie actuelle — je pense à Klages par exemple. Mais quant à notre position en fait de culture il faut encore songer à ceci : plus l'abandon des valeurs rationnelles et spirituelles gagnera de terrain en Allemagne, plus nous en perdrons dans la lutte intellectuelle des nations. En Europe occidentale, l'on protège et l'on cultive ces valeurs. Même le nationalisme extrémiste de France met son point d'honneur à défendre la culture classique. Tous ceux qui font, dans l'Allemagne d'aujourd'hui, front contre l'esprit, ne favorisent pas la cause de la nation, mais préparent la disparition du génie allemand dans le chaos révolutionnaire.

Ce sont des forces toutes différentes et bien plus profondes qui seraient nécessaires pour constituer une nouvelle humanité allemande, des forces qui ne peuvent venir que d'une foi éthique ou religieuse. Mais c'est ici que nous entrons pour de bon dans le chaos. Notre éthique officielle et officieuse n'a plus aucune espèce de force d'animation et d'entraînement. Où est-il aujourd'hui, le grand maître de la joie, de la sagesse et de l'amour ? Certes ces forces nobles entre toutes sommeillent encore dans l'âme de l'homme, mais il n'y a pas de Moïse pour faire jaillir cette eau du rocher. Il ne sert à rien de faire simplement appel à l'idéalisme ou de recommander l'héroïsme d'un point de vue purement littéraire. Aucune flamme purifiante ne s'est élevée de la plus gigantesque épreuve que l'histoire

ait imposée à l'humanité, et si le bien précieux d'une vie d'amour et de foi se trouve encore quelque part, c'est chez des individus anonymes et dispersés, ce n'est certainement pas dans les exploitations officielles de notre culture, dans nos discussions publiques, dans nos formules et nos habiletés de gouvernement.

A notre époque, la foi et la morale n'apparaissent plus guère que comme des impératifs, sous forme de commandements mécaniques, mais non plus comme une conviction suggestive et transformatrice. Notre morale est, suivant le mot de Jung, « une morale qui n'est que prêchée. » Cela s'applique pour une bonne part aux forces religieuses, dans la mesure où elles sont encore retenues dans les cadres des églises chrétiennes. Même les renaissances religieuses qui apparaissent dans ces églises ont une parenté inquiétante avec les renaissances philosophiques du XIXe siècle (tel le néokantisme, etc.) qui ont disparu sans laisser de traces. Le catholicisme est contaminé par la politique, le protestantisme mène une existence languissante entre la bureaucratie ecclésiastique et les débats dogmatiques. La vie religieuse se réfugie comme l'humanisme dans d'innombrables îles éparpillées, et en bien des endroits la représentation officielle de la foi, privée de vie et de force, fait place à l'armée des sciences occultes et des hétérodoxies remises à jour.

En présence de ces événements, des hommes sérieux cherchent anxieusement des sources vierges de renouvellement psychique et intellectuel. Pour la centième, pour la millième fois, on frappe aux portes d'où vint jadis le salut. Les uns s'unissent pour ranimer à nouveau l'antiquité et n'aboutissent qu'à la création d'une revue pour spécialistes. D'autres essayent de se rattacher à « l'homme gothique » ou à la tradition populaire allemande et n'aboutissent qu'à des formules ou à des résolutions sans effet. Beaucoup croient que le renouvellement de notre culture viendra de l'idée natio-

nale, mais ils oublient que cette idée se trouve monopolisée par des masses extrémistes, dont le nationalisme peut être ramené à la formule primitive de l'antisémitisme et du mythe de la race.

Dans une telle situation, il est compréhensible que beaucoup d'hommes sérieux s'écrient avec Jakob Burckhardt : « Je ne peux pourtant rien y changer », et qu'ils croient avec lui le moment proche où « la barbarie générale fera irruption dans le monde », il est compréhensible que de tels hommes s'abandonnent, avant la décadence, à la jouissance aristocratique de la grandeur passée. Ils se mettent sans bruit à l'écart, parce que le spectacle donné sur la scène publique ne leur plaît pas. Ce sont les silencieux du pays ; malgré leur isolement individualiste, malgré leur distraction, ils peuvent rendre un grand service à la communauté s'ils se considèrent comme les dépositaires de la tradition, chargés de conserver notre héritage compromis et de le transmettre à une époque ultérieure.

Une telle vue d'ensemble peut paraître pessimiste. Voici ce qu'il faut dire sur ce point : le pessimisme et l'optimisme sont des réactions du sentiment en présence de l'ensemble de la vie. Ces réactions sont conditionnées par le tempérament et l'orientation de l'observateur. La vie elle-même est à la fois bonne et mauvaise. Elle est création, épanouissement, maturité, mais aussi dissolution, flétrissure et mort. Seule peut être qualifiée de philosophique l'attitude de l'esprit qui voit et accepte ces deux aspects. L'optimisme du dix-huitième et du dix-neuvième siècle est unilatéral, mais pour la même raison, le pessimisme contemporain ne l'est pas moins. L'alternance du déclin et du renouvellement appartient à la biologie de la civilisation. Sans décadence, pas de renaissances.

Si nous assistons à une décadence de l'humanisme, la situation spirituelle de l'Allemagne contemporaine

nous offre-t-elle par ailleurs des compensations ? La rupture a-t-elle libéré des forces créatrices ? Il est permis de le penser. Notre existence individuelle et collective est ébranlée à de telles profondeurs que toutes les certitudes de la vie et de la pensée sont atteintes. Le doute philosophique que Descartes imposait — et réservait — au penseur, est devenu l'atmosphère où baigne notre vie de tous les jours. Ce fait se traduit, sur le plan intérieur, par des troubles politiques et économiques dont je n'ai pas à parler. La « vie dangereuse » au sens où l'entendait Nietzsche s'est réalisée de façon tout imprévue et pressante. Cela comporte, certes, des inconvénients dont nous sommes les premiers à souffrir. Mais pour les âmes « bien nées », pour les esprits « non prévenus » — quel magnifique champ d'expériences ! Quel stimulant pour les chercheurs avides de connaissance ! Toutes les notions traditionnelles étant remises en question, ils sont amenés à renouveler la position de tous les problèmes. Et toutes ces tentatives semblent converger, comme par un tacite et inconscient accord, vers cette interrogation centrale : Qu'est-ce que l'homme ?

C'est dans l'élaboration de nouvelles pensées scientifiques et philosophiques que réside à mon avis l'apport intellectuel le plus intéressant de l'Allemagne contemporaine, et je m'empresse d'ajouter que notre production littéraire me paraît avoir d'autant plus de valeur qu'elle participe à ce mouvement. Je citerai comme exemple « La Montagne magique » de Thomas Mann ou bien tel livre paru hier, comme le « Stefan Rott » de Max Brod. L'élite du public allemand favorise nettement les « écrivains d'idées », pour employer le terme cher à Balzac. Elle ne se déclare pas satisfaite des qualités purement formelles qui élèvent un roman à sa dignité d' « œuvre d'art ». La valeur esthétique à nos yeux est ce qui vient couronner et achever l'œuvre, elle

ne consiste pas à remplir plus ou moins heureusement un programme tout tracé d'avance. Mais c'est là un ordre de réflexions que je ne peux qu'effleurer.

Pour résumer d'un mot ce que je veux dire : en Allemagne on s'efforce aujourd'hui d'atteindre à une nouvelle connaissance de l'homme. Le problème des problèmes, celui de la position de l'homme dans l'univers, est devenu le lieu géométrique de toute réflexion philosophique profonde. Établir une nouvelle doctrine de l'homme, une anthropologie philosophique — tel a été le but des recherches de notre plus grand penseur depuis Nietzsche, Max Scheler. Établir une nouvelle doctrine de l'être, une ontologie philosophique — tel est le but de Martin Heidegger. Ainsi nous avons de nouveau une philosophie qui se préoccupe une fois de plus des problèmes fondamentaux du monde et de l'homme, contrairement à la scolastique formelle de Kant dans laquelle nous avons été élevés. Nous retrouvons le même effort dans les sciences naturelles et historiques. En médecine, l'esprit de Paracelse reprend de l'influence. Les rapports du physique et du moral sont plus finement et plus profondément étudiés. L'étude des tempéraments et des constitutions vise, de même que la psycho-analyse, qui a des origines toutes différentes, à une doctrine des types humains. Pour la première fois depuis que la science existe, on met en lumière la préhistoire et les débuts de l'humanité. Nous comprenons la disposition des civilisations en couches géologiques. L'Asie ne s'éveille pas seulement dans les grandes crises politiques du temps présent, elle se révèle aussi dans notre image historique du monde et dans notre recherche d'une sagesse ensevelie. Lorsque les travaux auxquels A. Warburg a consacré son existence prématurément achevée seront réunis, nous aurons de profonds éclaircissements sur le grand combat de l'idée magico-démonique du monde avec l'idée rationaliste... Je pour-

rais poursuivre, mais j'en ai dit assez pour défendre l'affirmation que la philosophie et la science poursuivent aujourd'hui en Allemagne, par les voies les plus différentes mais dans la même direction, une nouvelle vue générale de l'homme, vaste et profonde.

Considéré à ce point de vue, le processus de dissolution que nous avons examiné se présente sous un jour nouveau. Peut-être les formes traditionnelles de civilisation devaient-elles être brisées, peut-être les réponses jadis valables devaient-elles être remises en question pour qu'une idée de l'homme plus profonde et plus vaste pût se montrer à l'esprit allemand. Nous n'en sommes pas encore là. Mais si nous prolongeons en imagination les lignes que l'on peut déjà tirer du chaos spirituel contemporain et que je n'ai pu indiquer que brièvement, nous voyons s'ébaucher une nouvelle charpente de l'esprit et de la civilisation. Et cette perspective me donne de l'espoir, malgré tous les passifs du bilan de notre civilisation. Il en est des grandes coupures de la vie des peuples comme des tournants des destinées individuelles. Toute situation critique a un double visage : l'un regarde en arrière, il se rappelle encore douloureusement ce que l'on a possédé et perdu ; l'autre regarde en avant et découvre par un sondage attentif la direction que notre vie va prendre. Dans de tels instants, il faut avoir la force de regarder des deux côtés à la fois. Il faut s'arrêter sur cette crête solitaire, il faut parvenir à la quiétude qui illumine l'âme lorsqu'elle accepte son destin. Il faut avoir épuisé l'étude des problèmes de notre civilisation pour avoir le droit de croire à son avenir.

Si nous tournons nos regards vers la civilisation française, le tableau qui s'offre à nous est beaucoup plus clair. Il n'y a pas ici de problèmes, pas de chaos impraticable, mais un réseau perfectionné de rues.

La raison et la mesure sont les principes organisateurs, les piliers de la civilisation spirituelle française. Ils viennent de l'antiquité, ils ont été naturalisés et renouvelés au siècle classique et ils agissent encore aujourd'hui avec la sûreté inattaquable d'instincts naturels. La culture classique du dix-septième siècle est un rationalisme esthétique et philosophique. Le siècle des lumières et la révolution ont transporté ce rationalisme dans le domaine politique. La forme d'existence de ce rationalisme politique est la république démocratique. Elle ne s'est établie en France qu'il y a soixante ans, après bien des départs manqués, mais cette durée de deux générations a suffi pour en faire le patrimoine impérissable de la nation. L'église est la seule puissance qui ait longtemps fait obstacle à cette rationalisation de toute la vie nationale. Il y a eu entre la foi républicaine en la raison et les forces religieuses de la France catholique de graves conflits qui n'ont été résolus que dans les dernières décades. Aujourd'hui l'on peut dire que l'époque des luttes religieuses françaises, menées avec tant de passion il n'y a pas plus de vingt-cinq ans, est terminée. Les partis opposés se sont accordés et la guerre a augmenté le sentiment de leur communauté. La France laïque et la France ecclésiastique sont, bien entendu, encore strictement séparées quant aux idées générales, mais elles ont conclu en politique une paix intérieure.

Qur l'on soit rationaliste ou catholique, on a le grand agrément de pouvoir en appeler à une longue tradition spirituelle. Celui qui est émancipé de la religion peut prendre Montaigne, Michelet ou Victor Hugo pour patrons, et le chrétien a Pascal, Bossuet, Fénelon et tous les saints de la France de son côté.

Mais — c'est ici que réside une des plus profondes harmonies de la civilisation française — l'athée lui-même admire Pascal et Bossuet, de même que le catho-

lique admire Montaigne et Michelet. Pourqui peuvent-ils, pourquoi doivent-ils nécessairement agir ainsi ? Parce que tous ces hommes sont des écrivains classiques. Ils écrivent tous un merveilleux français, ce sont des maîtres du langage. Or la perfection littéraire occupe une place très élevée dans la table de valeurs de l'esprit français. Dans notre classicisme allemand, nous ne pouvons pas séparer le contenu de la forme. Le Français peut le faire. La clarté et la noblesse de la forme sont pour lui une valeur à part, pour laquelle le jugement esthétique du goût est seul compétent. A ce point de vue, la civilisation spirituelle de la France est formaliste et se rencontre avec la civilisation italienne, à laquelle elle ressemble assez peu par ailleurs.

La France a constitué un système solide de formes et de règles dans tous les domaines de la vie : elle a créé un code de la politesse, de l'étiquette, de la gastronomie, de l'amour. L'omniprésence de ce système de formes donne à la civilisation française sa sûreté et son unité de style esthétique. Comme ces formes sont précisément celles de la vie telle qu'on la vit réellement et non pas celles d'une vie projetée dans l'idéal, toutes les fonctions de l'existence humaine prennent part à la dignité de la civilisation. La culture française ne forme pas seulement l'esprit, elle détermine aussi la forme de vie. Voilà justement pourquoi, en France, la forme est toujours davantage que simple forme : elle est participation à la réalité elle-même. Et c'est pourquoi en France la culture littéraire est toujours en même temps connaissance de la vie.

Ce que le Français retire de sa littérature classique, ce n'est pas seulement la beauté de l'expression, c'est aussi l'observation réaliste du monde, l'analyse psychologique et la réflexion. C'est une connaissance des hommes, une sagesse universelle nées de l'expérience. C'est là le sens de cette « sagesse française », dont nos

voisins sont justement fiers. Ils y voient le résultat de la culture classique.

Il y a sur ce point une différence caractéristique entre l'humanisme allemand et l'humanisme français. L'humanisme enseigné dans nos lycées appelle l'attention sur les valeurs qu'il trouve réalisées dans l'Hellade antique et dans la Grèce idéale imaginée par le classicisme allemand, de Winckelmann à Gœthe. Aussi lui a-t-on souvent reproché son éloignement de la vie et son exagération idéaliste. L'humanisme français est, dans son principe même, beaucoup plus proche de la réalité. Il ne cherche pas à helléniser la France et n'utilise pas le concept d'idéal. Il veut façonner et organiser esthétiquement la réalité. Son principe directeur n'est pas l'envol platonicien vers l'idéal, mais le choix prudent du milieu juste, à égale distance des extrêmes. La nation française, logique et critique, a cet idéal de mesure et de proportion dans le sang. Il est pour ainsi dire confirmé et ennobli par le parrainage de l'antiquité classique. De là vient que l'humanisme français est réaliste, ou du moins semble tel aux Français. Cette conception est tout-à-fait générale, et rien ne le montre plus clairement qu'une déclaration faite au Sénat par Tardieu en décembre 1930, immédiatement avant sa chute. Pour expliquer la corruption scandaleuse révélée par la faillite de la banque Oustric, Tardieu remarque que les coupables étaient des gens « dépourvus de toute culture supérieure ou même seulement moyenne. Peut-être est-ce pour cette raison qu'ils n'ont pas eu le sens critique, le sens de la mesure et des proportions que la culture classique a donnés à tant d'entre nous. »

Cette culture classique comprend à la fois la tradition antique et la tradition nationale. C'est pourquoi l'empreinte du classicisme sur la France est si profonde, indélébile. Chez nous, c'est malheureusement tout différent.

La conception romantique de la tradition populaire et du moyen-âge allemands, qui s'attaque à la teinte humaniste de notre classicisme, est encore très répandue aujourd'hui. Les rêveurs dont je parle se servent d'idées vagues telles que « race germanique » ou « génie allemand », et déplorent que l'âme allemande ait toujours été fascinée par l'appel des sirènes du Midi, par des modèles antiques d'une essence toute différente. La grande pierre d'achoppement de leur construction historique est naturellement Goethe, qui a succombé à ce dangereux attrait et qui a guéri ses brumes du Nord au soleil de Rome. Singulière conception du génie allemand, que la plus grande figure de l'Allemagne spirituelle met en difficulté ! Néanmoins, on voit souvent dans les luttes relatives à l'école les champions de l'instruction « allemande » et les défenseurs de la culture humaniste s'opposer les uns aux autres avec hostilité. De grands germanistes comme Conrad Burdach ont beau démontrer irréfutablement que le moyen-âge allemand « n'a pas eu de civilisation nationale commune », que « toute la poésie épique en moyen-haut-allemand est traduite (du français) » ; qu'enfin le mysticisme allemand « n'est pas une création indigène », mais « une plante étrangère, née en Orient, mûrie à Byzance, transplantée et développée en France, l'Allemagne s'étant contentée d'approfondir le mysticisme et de l'enrichir à sa manière au point de vue religieux » ; ainsi il a beau être historiquement prouvé qu'il est absurde de vouloir établir une culture allemande purement nationale et de partir avec cette idée en guerre contre l'idéal humaniste, cette absurdité fleurit malgré tout dans nos universités et dans nos discussions pédagogiques. Ainsi nous ajoutons à toutes les dissensions dont nous souffrons ce schisme artificiel et inepte dans le domaine de notre propre culture.

La France aux rouages solides, la France heureuse et raisonnable ignore cette division. Le classicisme gréco-romain et le classicisme français forment un ensemble indestructible. Le classicisme français s'alimente aux sources de l'antiquité et de la Renaissance, au point d'être devenu un nouvel humanisme national. Si même on réduit aujourd'hui pour cette raison la place des langues anciennes dans l'instruction scolaire, cette réduction est loin de mettre comme chez nous la tradition nationale en danger. La civilisation spirituelle française a assimilé les valeurs qu'elle trouve dans l'antiquité, elle en a fait sa propre substance. Au point de vue spirituel, la France n'a pas seulement l'autonomie mais aussi l'autarchie : elle pourvoit elle-même à ses besoins. Elle produit dans son propre territoire tout ce qui est nécessaire à la civilisation spirituelle.

Nous touchons ici à une particularité de la France, qui explique sa grandeur et le fait qu'elle est unique en son genre, mais qui indique aussi ses limites. Au triple point de vue politique, économique et intellectuel, la France est un système d'existence clos et isolé. En premier lieu, elle n'a pas d'appétits territoriaux. De plus, elle possède un état stable. Les oppositions politiques qui divisent la France sont presque insignifiantes en comparaison avec l'Allemagne ou l'Angleterre. Ce qui unit les Français est plus important et plus puissant que ce qui les sépare : c'est le système de leurs formes d'existence depuis le boire et le manger jusqu'à la discussion politique et idéologique. « Les Français, dit André Siegfried, sont si satisfaits de leur manière de vivre qu'ils n'en souhaitent et ne peuvent pas en imaginer d'autre. »

Mais cette unité a ses racines dans la structure économique de la France. Contrairement à l'Allemagne et à l'Angleterre, elle produit par ses propres moyens presque tout ce qui est nécessaire à l'alimentation du

peuple. Elle n'a pas besoin d'importer de viande et de céréales, sinon dans une très faible proportion. Elle est également obligée d'exporter en bien moins grande quantité que l'Angleterre et l'Allemagne. Cette situation a été modifiée en 1918 par l'annexion des bassins miniers de Lorraine, mais jusqu'à présent l'attitude économique des Français n'a guère changé de ce fait. Cette « autonomie économique »[1] influe profondément sur l'attitude générale de la France et son sentiment de la vie. La France n'a pas besoin de l'étranger. Le producteur français écoule ses marchandises sur le marché intérieur. Même les industries qui sont surtout obligées d'exporter, comme celle de la mode, n'ont pas besoin de se donner beaucoup de mal pour avoir des clients étrangers, car ceux-ci viennent à Paris par centaine de mille, pour faire leurs achats sur place. Bien que la France, comme il est visible, soit mêlée de plus en plus aux combinaisons de l'économie mondiale, les circonstances que je viens d'indiquer sont encore assez puissantes pour déterminer la position intellectuelle du Français moyen.

L'autonomie politique, économique et spirituelle de la France explique l'isolement de la vie française en Europe et dans le monde. La France vit derrière une muraille de Chine. Elle ne s'intéresse pas à l'Europe et ne comprend pas que l'Europe ne reconnaisse pas sans examen la valeur universelle des règles de la civilisation française. Elle se livre, suivant l'expression de lord d'Abernon dans ses mémoires, à un narcissisme égoïste. C'est pour elle une blessure cruelle que des observateurs étrangers indiquent les limites de sa civilisation. L'accueil fait dans la presse française au livre de Sieburg, *Dieu est-il français ?* est très caractéristique à cet égard. Le Français, a-t-on répliqué à

1, André Siegfried, *Tableau des partis en France.*

Sieburg, n'a pas besoin d'être européen ; il ne le peut pas et n'en a pas le droit, car il se sent d'abord français, et homme en seconde ligne seulement. Il croit effectivement que l'homme raisonnable et éclairé de nuance classique est identique à l'homme en soi, et que les limites des Français sont aussi celles de l'homme. La France conservatrice et la France radicale sontd'accord sur ce point. C'est ainsi que l'esprit français réussit à tenir son idée de l'homme pour absolue et à prétendre que sa civilisation spirituelle soit universellement valable.

Il y a, bien entendu, dans l'élite intellectuelle et artistique de France des hommes qui se sont élevés à une vue plus vaste et plus libre. André Gide est un Européen de nationalité française. Mais de tels Européens sont des exceptions. Le Français moyen, auquel on se réfère si souvent en France, n'est pas seul à conserver l'orgueil nationaliste de sa civilisation. Il est appuyé dans ce sens par les jugements officiels de l'esprit national, par des groupes importants, par des intellectuels influents. Un écrivain politique très estimé, en possession d'une vaste expérience du monde et d'une grande profondeur de jugement, André Siegfried, nous représente le Français comme un individualiste achevé, qui vise avant tout à l'indépendance intellectuelle et économique : acquérir un petit terrain, une petite maison, un petit commerce, c'est le rêve de millions de Français. C'est, comme le dit Siegfried, l'idéal d'un réaliste, et même d'un sage — « qui est toutefois guetté par la médiocrité ». Et pourtant Siegfried considère ce petit bourgeois, « malgré sa routine et son égoïsme », comme le plus grand des idéalistes, parce que dans un siècle collectiviste, il brandit « le flambeau de l'individualisme. » C'est ainsi que le système français d'existence et de civilisation reçoit toujours de nouvelles approbations. Les exceptions ne font ici que confirmer la règle.

A vrai dire, lorsqu'en Allemagne on oppose ainsi les deux civilisations, on commet souvent l'erreur de comparer l'élite allemande à la classe moyenne française. Frédéric Sieburg, lui non plus, n'a pas évité cet écueil. Au Français moyen qui a un idéal petit-bourgeois de rentier et trouve son bonheur dans une motte de terre, correspond ce Philistin allemand que nous ne connaissons que trop et qui vit ses minutes les plus sublimes à la table de brasserie et au cercle de quilles. L'Allemand hölderlinien pourrait bien être assez rare dans cette société. D'un autre côté la spiritualité religieuse d'un Pascal, la spiritualité poétique d'un Baudelaire, les visions plastiques d'un Rodin dépassent l'idéal du Français moyen.

Au début de la guerre, Walther Rathenau écrivait à un poète hollandais : « J'estime beaucoup la civilisation française, mais non pour notre temps. Si le règne de l'âme arrive, la France fera très peu de bruit. Elle a été la championne de la forme, mais cette mission est remplie. La France ne nous a guère apporté de valeurs de l'âme. » Et Rathenau ajoute d'ailleurs : « Ce que je souhaite comme le plus grand et le plus heureux résultat de la guerre, c'est une alliance indissoluble avec la France. »

Le règne de l'âme, nous faut-il dire aujourd'hui, n'est encore qu'une vision lointaine. Et la création de formes sera nécessaire tant qu'il y aura de l'histoire. Quant à la réalisation des espoirs politiques de Rathenau, elle ne sera possible — à supposer qu'elle arrive un jour — que si les élites des deux pays se font une idée juste des conditions spirituelles d'une collaboration franco-allemande en Europe.

E. R. CURTIUS

(traduit par JACQUES DECOUR)

CORNET A DÉS : ADDE

ROIS EN EXIL

C'est depuis qu'il a sa famille que S. A. R. se sent en exil. Par délicatesse elle ne veut pas le quitter et lui ne veut pas se déguiser pour les frontières et la fuite. Pantoufles. Deux beaux-frères aux windows toute la journée, regardant les crinolines du jardin et les cerceaux d'enfants.

Prisonnier sur parole et sous la main émue des hêtres à quelle destinée songe-t-il? des empires? il songe qu'il fera acheter un bouton de col à Bâle.

Conférence avec un visiteur « de nuit », potée par le domestique qui n'était autre que... Jouer aux échecs avec le même dont on n'ignore pas l'identité.

Avoir peur la nuit d'être assassiné généalogiquement.

Le jour, bien entendu, promenades sur le lac ; l'archiduc rame et repousse d'un coup de pied de la rive l'Europe. Elle ne pense d'ailleurs pas à lui. Il griffonne des vers.

*

VIE TOXIQUE DE NOS PROVINCES

La gomme à t'effacer les heures.
La gomme à t'effacer les rêves.
La gomme à t'effacer les chemins des chasseurs.
La gomme à t'effacer les rides
Masque en cheveux de nos douleurs.

*

Exposition coloniale : *Les jambes des palétuviers ressemblent à celles des chevaux arabes en bataillons.*

*

J'ai un mari honnête, je suis maligne, honnête et pourtant je ne suis qu'une marionnette.

*

Ce n'était pas la peine de trancher le cou du clown pour montrer que la foire est finie, le cadavre suffisait et ce gilet de coutil.

*

Le bon ton était d'aller au bain en costume de peluche pour prouver qu'on ne se servait pas deux fois du même.

*

On attendait que l'impératrice Eugénie parût en Marie-Antoinette. Ce fut le costume de Jeanne d'Arc qu'elle avait choisi.

*

La nuit, l'ombre nyctalope d'Harpagon examine mes dessins.

*

Un homme devient spirituel à force d'expérience et de rage. L'esprit d'une femme reste à la mode de son temps.

*

Du clavier de son abdomen l'abeille tire des sons jaune et noir.

*

L'auto avait la forme d'une crinoline, d'une crinolune et les enfants accourus avaient la calotte des pierrots.

*

Pour se sauver de l'incendie les arbres alignés emmènent leurs petits. Enfin leurs bras tombèrent découragés : connurent la douleur d'être arbres.

*

Nous avons eu plusieurs dîners dont l'un entièrement diplomatique. Tout le monde était diplomatique et il y avait même un attaché d'ambassade.

*

Le sismographe! le sismographe pour mesurer mes tremblements de terre.

*

Le demi-disque de cette cravate, cercle cosmique seul cadre digne de votre visage.

*

La chair déformée par ses humiliations dit à la chair débordée par ses joies : « Je ne vous reconnais plus. — C'est que je suis maintenant moi-même », répond la complice.

*

Mes vêtements sur la chaise étaient un pantin, un pantin mort.

*

MUSIQUE MÉCANIQUE DANS UN BISTRO.

Le corbeau d'Edgar Poë a une auréole qu'il éteint parfois.

*

Le pauvre examine le manteau de saint Martin et dit : « Pas de poches? »

*

Adam et Eve sont nés à Quimper.

*

Pourquoi cet envoi d'un melon à Adolphe : est-ce une injure ? eh ! je ne m'appelle pas Adolphe. Pourquoi m'annoncer son suicide? savait-elle que je l'aimais?

*

On allait jadis rue de la Paix
dans un coupé
Pour nos poupons et leurs poupées
Aujourd'hui ce sont des coupons
que pour Bébé nous découpons
Quand on n'est pas trop occupé.

*

Titre d'un grand tableau dans un petit musée : « Pour féliciter les marins de leur naufrage le roi Louis XVI en uniforme descend une échelle de corde. » Don de l'Etat.

*

Le panier qui avait descendu saint Paul des remparts se trouva empli de fleurs miraculeuses et la corde fut traitée comme celle des pendus.

*

Jambières de bronze et perles de couleur, tout le pays était orange.

*

Un poète l'a dit : la femme est un oiseau avec ses qualités, avec tous ses défauts.
« Mettez en vos nacelles,
bergers, ces demoiselles

les oiseaux, les oiselles. »
Un sage dit aussi (ce sage est un hindou)
« La femelle du Bœuf Apis c'est plus doux
Indra, femme du ciel, fait pleuvoir sur les choux ! »
— Ce poids lourd est trop fort pour nos petits bateaux.
— Souvenez-vous pourtant que la vache a deux ailes. »

*

Une princesse habitait dans un quart de poire.

*

Il a fallu plus d'esprit à ce pauvre jeune homme pour venir s'entendre dire, madame, qu'il est un sot, qu'il ne vous en faut pour vous donner les gants de le croire tel.

*

Le saumon a la chair rose parce qu'il se nourrit de crevettes.

*

Il y avait au Parc Monceau, sous une porte cochère de palais un petit prince de 14 ans si anémique qu'il écrivait avec l'encre rose. Il y avait dans un autre palais un autre petit prince, ils ne se sont jamais connus. Il y avait au ciel un ogre qui ouvrait la bouche.

MAX JACOB

SÉNÈQUE LE TRAGIQUE

à Georges et à Ludmilla Pitoëff
qui osent jouer Sénèque.

Les grandes époques tragiques de l'histoire littéraire, la Grèce de Périclès, le XVIe siècle anglais, le XVIIe siècle français, ont poussé à leur perfection ce goût des catastrophes considérables et des morts illustres parce qu'elles étaient des époques. Parce qu'autour d'Eschyle, Sophocle et Euripide, autour de Shakespeare, autour de Corneille et de Racine, une foule conservait le climat tragique ou le préparait : ainsi Marlowe, Webster, Ford, Beaumont et Fletcher autour de Shakespeare, Robert Garnier, Rotrou, et l'insipide Voltaire lui-même autour de Corneille et de Racine. Beaucoup plus rares ont été ceux qui, privés de l'appui de cette continuité tragique, ont essayé de retrouver ou ont trouvé tout préparé en eux le climat perdu : comme Shelley, Keats, ou Claudel.

Au moment où la foule s'était détournée depuis longtemps d'un spectacle où la vérité méprise tout de l'apparence, et se ruait au cirque comme celle d'aujourd'hui au cinéma, un homme essaya de réussir ce qui n'était point naturellement en lui et y parvint quelquefois. Une conjuration de la banalité a fait préférer à Sénèque le Tragique les plats écrits, petites lettres et traités de vulgarisation, que produisait en abondance Sénèque le Philosophe. Ces deux Sénèque, aux dernières nouvelles, ne seraient qu'un seul Sénèque. Je n'y vois pas d'inconvénient, le prosateur ayant gâché assez souvent les poèmes frénétiques et noirs du Tragique pour que je croie à leur identité. On se contentera de le déplorer,

et de déplorer par surcroît que l'inconcevable succès d'œuvres médiocres et faciles au plus haut degré (sans sincérité véritable par-dessus le marché) ait détourné les lecteurs du plus grand Sénèque.

On ne peut pas dire que l'homme qui a pris la peine d'écrire avec un soin aussi minutieux neuf tragédies au moins (toute la carrière de Racine est supportée par onze tragédies) les ait écrites par hasard. Il fallait que ce fût par quelque besoin où il était de se livrer autrement que dans des livres d'abstractions. Comme cet effort eut lieu à une époque où on ne jouait plus de tragédies, certains veulent que ces poèmes farouches confiés à plusieurs personnages n'aient été que des poèmes dont le détail importait plus que l'ensemble, et qu'on lisait en lecture publique. C'est bien possible. La forme des tragédies de Claudel est sans doute ornée et chargée comme celle des tragédies de Sénèque parce que c'est au livre et non à la scène qu'elles sont la plupart du temps laissées. Il est probable que si Sénèque avait été un véritable homme de théâtre, il n'aurait pas perdu son temps à moraliser Lucilius, et le drame (qui est l'armature de la tragédie sans être la tragédie elle-même) lui aurait apparu avec une nudité et une puissance active plus grandes. Il se serait moins soucié, aussi, de mettre la poésie dans les mots qu'entre les mots et les répliques. Mais quoi qu'il en soit, par la volonté appliquée qu'il eut d'exalter son amour des actes et des êtres immodérés, par le choix qu'il fit de fables outrancières qui lui arrivaient déjà bourrées d'émotion par les tragiques grecs et prêtes à exploser, par la juste proportion qu'il conserva toujours entre ses héros forcenés et leur langage de plusieurs degrés plus forcené, il se trouva avoir saisi au vol, plusieurs fois, l'esprit tragique, et en être ainsi le seul représentant de valeur entre Euripide et le XVIe siècle.

Pour rejoindre au plus près les Grecs, il leur emprunte

leurs sujets et leurs fables. Il écrit *Œdipe* après Sophocle, *Médée* ou *Phèdre* après Euripide, *Agamemnon* après Eschyle ; *Thyeste* est pris au fonds commun des légendes atroces, et comme Sénèque n'a pas de modèle à imiter ou à corriger, il en fait une suite de monologues exaspérés se terminant par un épouvantable face à face. Ses pièces les plus réussies sont celles où un modèle adroit l'a éloigné des erreurs du monologue abusif et dont le sujet est le plus atroce : aussi dépasse-t-il Euripide dans cette démente et splendide *Médée*. Il échoue sur *Œdipe* parce qu'il manque de métier théâtral et de foi religieuse. Il a certainement cru faire son chef-d'œuvre de *Thyeste* où son goût de l'horrible s'est pleinement satisfait, et qui n'est pas une bonne pièce. La différence essentielle avec les Grecs, est que cet éloignement de l'apparence qui est la condition de la tragédie, les Grecs le cherchaient dans un épurement, souvent une sérénité. Sénèque ne le cherche que dans un paroxysme.

Dès qu'un personnage entre en scène, il crie. Les premiers mots de Médée sont pour invoquer les plus noires puissances de l'ombre, et, jusqu'à la fin, elle se maintient dans les épuisantes régions de l'incantation continue et de la folie. Andromaque elle-même (que nous ne pouvons plus voir qu'avec des gestes mesurés et adroits) s'emporte et maudit Hélène avec une dureté et une emphase magnifiques. Nous comprenons que Corneille ait aimé chez ces personnages le goût violent de l'absolu. Aucun ne vit dans le relatif, aucun de ceux du moins auxquels Sénèque porte amitié. Ils sont de la race qui va jusqu'au bout, cuirassés et tendus par le plus terrible des individualismes.

Et de tant de ressources il ne te reste rien

dit à Médée sa nourrice. Et celle-là répond :

Il me reste Médée !

Ce romantisme meurtrier, persuadé que le seul bien est en soi et qu'il faut le prouver même par les crimes les plus bizarres, ne trouvera pas de plus intégral interprète jusqu'à certaines apocalypses d'Ibsen. Il réclame pour contrepoids l'esclavage le plus complet des êtres qu'on aime ou qu'on hait. Il faut l'obéissance à l'amour de Médée ou de Phèdre, sinon les catastrophes les plus affreuses seront la *juste* conséquence, la *juste* punition infligée à ceux qui n'ont pas obéi. Et pas seulement à eux. Mais tout personnage de Sénèque est pareil au Dieu qui punit jusqu'à la troisième et à la quatrième génération. Aucun ne veut mourir seul. Le dernier mot de Phèdre n'est pas « pureté » comme chez Racine, mais un ordre à Thésée d'apprendre enfin son devoir, qui est l'imitation de Phèdre : la mort. Tout refus est une offense, un sacrilège. Personne n'a mieux que Sénèque compris la dictature de la passion. Nous étonnerons-nous encore qu'il ait eu Néron pour élève ? La douce Déjanire résignée, un des plus admirables et des moins connus des caractères de femmes de Sophocle, hurle ici qu'elle éteindra dans son sang les torches nuptiales. Et lorsque ces personnages se refusent pour un instant à leur propre royauté, ils se jettent alors avec furie à l'autre extrémité et réclament avec une humilité voluptueuse et bruyante la servitude. Avec quelle douceur, quelle langueur charnelle, Phèdre refuse le nom de mère :

Le nom de mère est trop superbe et trop puissant,
C'est un plus humble nom qui convient à nos sentiments.
Appelle-moi ta sœur, Hippolyte, ou ton esclave...
Oui, ton esclave, plutôt... Je porterai tout le poids du servage
Je ne craindrai pas, si tu le veux, de marcher par les neiges hautes.
Ou de passer les cols glacés...

Seulement, les personnages de Sénèque sont intelli-

gents. Les personnages de la tragédie, contrairement à ceux du drame, sont presque toujours intelligents. Ils savent ce qu'ils sont et l'analysent avec une indicible joie, la joie de la conscience claire. Par cette intelligence, rival de Sophocle, Sénèque est pourtant plus près de nous encore : car tous les sentiments que nous croyons avoir inventés, il les connaissait. Le goût maladif de la pitié, presque sadique, ce ne sont pas les romans russes qui l'ont mis à la mode pour la première fois. Sénèque en 1900 eût-il aimé Dostoievski ? A la nourrice qui lui dit qu'Hercule n'aimera plus Iole maintenant qu'elle est esclave, Déjanire répond en vers admirables :

L'amour d'Hercule n'est que plus enflammé par ses malheurs.
Il l'aime, précisément parce qu'elle est privée de sa demeure,
Parce qu'elle n'orne plus ses cheveux avec l'or et les pierres précieuses,
Et sa pitié peut-être en elle justement n'aime que sa misère.

C'est ce qui, au moment où les héros de Sénèque allaient décidément devenir des caricatures de Pierre Corneille ou de Hugo, fait pencher la balance vers la vie. Au milieu des excès d'une passion poussée aux dernières limites et acculée à la démence, une survivance d'esprit classique leur rend l'essentielle lucidité. Phèdre, dans la pièce assez médiocre qui porte son nom, n'a rien de l'énivrante, de la dangereuse beauté de l'héroïne racinienne : c'est une proie trop facile dont ne voudrait pas un psychologue freudien. Mais une scène, une très originale et très forte scène, sauve le drame : c'est celle où l'intelligente Phèdre surmonte son désir déchaîné et use de tous ses moyens pour faire céder Hippolyte. La scène de la déclaration est si belle d'intelligence et de sensualité mêlées que Racine l'a reprise trait pour trait.

Pourtant, si ces hommes et ces femmes éternellement à la poursuite d'un idéal effréné, peuvent séduire les esprits de tout temps, ce n'est là qu'un des moindres mérites du théâtre de Sénèque. Ou plutôt ces héros,

comme ces histoires sinistres, ne sont qu'un des moyens pour arriver à l'essentiel. L'essentiel est que Sénèque le Tragique était un très grand poète et que, comme les plus grands, comme Eschyle, Shakespeare ou Baudelaire, il était joint au monde par des liens mystérieux et savait que les principaux inspirateurs d'un poème sont les esprits de la terre. Cette vérité poétique se retrouve dans toute grande tragédie : les Grecs et Racine ont penché plus spécialement vers les dieux et la fatalité, Shakespeare vers les démons de l'univers sensible. Cette toile de fond, que nous appellerons, si vous voulez, la religion, est ce qui différencie essentiellement la tragédie du drame, avec l'éloignement des personnages. Elle se trouve chez Claudel. Elle manque parfois à Corneille.

Sénèque ne croyait pas aux dieux. Mais je ne sais pas de pièces — sauf *Macbeth* — où la présence de la nature soit plus visible que dans les siennes. Les longs monologues qui ouvrent chacune de ces tragédies la situent d'abord dans un univers où il fait chaud ou froid, où les étoiles brillent, où le ciel se cache sous les noires fumées, où le fleuve court, où les prairies tremblent sous le vent. Les chœurs dont le chant termine chaque acte y font monter à nouveau une buée de poésie naturelle. *Macbeth* ne peut conserver son atmosphère surnaturelle, que parce que sans cesse on parle d'arbres qui marchent, de chouettes qui hululent, d'oiseaux nocturnes qui s'éveillent, et que toutes les bêtes de la nuit, toutes les puissances funestes de la terre entourent le drame et y collaborent. Les chœurs de Sénèque chantent la nuit vaincue rassemblant ses flammes errantes, les buissons rougeoyants à l'aube, la terre qui fond dans la brume devant le bateau qui s'éloigne. Les *Troyennes* sont une admirable pièce dominée tout entière par les hautes flammes de Troie et le bruit des vaisseaux qui appareillent. Et ce ne sont pas là des métaphores faciles de critique littéraire. Mais constamment, le double rappel des flammes

et de l'eau frappée par les rameurs avertit le spectateur que les seuls personnages ne sont pas ceux dont la lutte oratoire se poursuit sur la scène.

L'aspect même de la langue de Sénèque accuse cette impression de magie. Les caractères essentiels du génie latin dans la construction des phrases ne s'y retrouvent presque pas. Ce sont des accumulations, des juxtapositions plutôt qu'un enchaînement. Mais cette syntaxe simplifiée ne sert qu'à mettre en valeur le mot magique, qui devient le maître de la phrase. Non pas tant le mot rare que le mot simple mais frappant, le mot-choc, puisque celui qui est révélé à l'initiée est en bonne magie l'essentiel de toute incantation. Je plaindrais ceux qui ne sauraient pas découvrir dans les termes affreux dont ce style barbare est gorgé, dans les fausses pierreries, l'or rouge, et toutes les enluminures dont ce sauvage se bariole avec emphase, une force vivante et poétique extraordinaire. Voyez comme cette démente d'Andromaque répond à Hélène qui vient proposer à Polixène d'épouser Achille :

Il ne manquait qu'un mal aux Troyens abattus,
Une fête ! Voici qu'au loin Pergame en ruines éparse brûle.
Quel jour vraiment, pour des épousailles ! Et qui aurait l'audace du refus ?
Qui ne voudrait entrer dans un lit nuptial
Sur le conseil d'Hélène ? Epouvante, ruine et fléau
Des deux peuples, vois-tu ces cadavres royaux
Et ces ossements nus par la plaine couchés,
Epars et sans tombeaux ? Tes noces en ont le sol jonché !
C'est pour toi qu'a coulé le sang de l'Asie et qu'a coulé le sang de l'Europe !
Et toi, tu regardais te battre tes maris, sans rien savoir,
Incertaine en tes vœux ! Achève ! Et prépare les noces !
Qu'a-t-on besoin de flambeaux solennels ou de torches ?
Qu'a-t-on besoin de feu ? Pour cette noce étrange, il y a Troie qui flambe !

Comment peut-on avoir préféré à ce déchaînement les lenteurs et les lourdeurs de Sénèque le Prosaïque ?

D'ailleurs cette foi en les esprits de la terre, qui donne à la « religion » de Sénèque sa force poétique la plus troublante, la plus vénéneuse, s'allie à un goût de la mort et du néant dont la force est étonnante. Les Grecs mettaient derrière tous leurs drames l'ombre d'une fatalité à laquelle Sénèque ne croit plus. Il consent à ce que les forces inconscientes rôdent autour des tragédies humaines, mais il ne veut pas qu'un Dieu ou que des dieux personnels prennent parti et jugent. Pourtant, la tragédie n'allant point sans religion, il met à la place des dieux la Mort. Il accuse le désespoir du drame, désormais sans issue : il ferme toutes les portes de la cage où s'agitent ses terribles prisonniers et leur refuse l'évasion d'une autre vie. Les Troyennes qui se lamentent autour d'Hécube et d'Andromaque chantent que

De celui qui a touché les lacs des serments divins
Il ne reste rien, nulle part !...
Il n'y a rien après la Mort, et la Mort elle-même n'est rien,
C'est la borne suprême d'un stade vertigineux...
Où seras-tu, veux-tu le dire, après la Mort ?
Où sont les êtres avant de naître.

Et cette facile philosophie du néant, facile lorsqu'elle se fait prendre pour une philosophie originale et prête aux développements, est un moyen dramatique d'émotion extraordinaire. De même le monologue fameux de Hamlet peut paraître une suite de lieux communs, mais prend toute sa valeur lorsqu'il est replacé dans le drame et l'atmosphère, parce qu'il est la plainte sincère et terrifiée d'un homme qui a peur d'*après*.

Les héros de Sénèque n'ont pas peur de ce qui se passe après la mort. Ils s'y jettent sans crainte, l'invoquent comme une libératrice, comme le port enfin trouvé. L'un d'eux, quelque part, méprise celui qui ne sait pas mourir. Mais ce n'est pas seulement le mépris d'une

lâcheté, c'est le mépris, la pitié presque, qu'on a pour celui qui ignore le plus grand des biens, *pour celui qui n'aime pas la Mort.*

Et ces deux éléments sacrés, la nature et la mort, se fondent dans un enthousiasme religieux pour tout ce qui n'est pas la religion. Ainsi Lucrèce célébrait des sacrifices en l'honneur de la raison humaine. Une doctrine purement romantique, l'exaltation de l'individu et l'exaltation des forces inconscientes de la nature, vient remplacer la religion. De là sans doute une foi parfois primaire en la raison et le progrès, mais aussi une joie pleine de jeunesse et de gravité. On voit là, surtout, à côté de l'orgueil surhumain de ces héros drapés dans leurs grands crimes, on voit la puissance surnaturelle passer des dieux à l'homme. Tandis que, en effet, dans les religions, le pouvoir surnaturel et magique qui va de la nature à l'homme passe nécessairement par les dieux et est capté sans retour par eux au passage, dans la mystique de Sénèque, le pouvoir magique s'écoule tout naturellement et sans intermédiaire de la nature à l'homme qui remplace les dieux. De là ces incantations qui ne sont que la traduction en langage cérémonieux des relations bien connues qui existent entre le monde et nous. De là ces allures prophétiques, ce sens divinatoire que l'homme a repris aux dieux. Les personnages, ceux du chœur, affirment à chaque instant sur un ton mystérieux les confidences que l'univers leur a faites, et qu'ils ont entendues sans avoir besoin pour cela des dieux :

... Et viendront dans les ans
Futurs, les temps où l'Océan
Déliera ses liens, où une immense terre s'étendra,
Où la reine des mers alors découvrira
Un Nouveau Monde, et ce ne sera plus l'Islande
La dernière Terre !

C'est beau, de découvrir l'Amérique en l'an 60 !

Comme chez plusieurs grands poètes, il semble qu'une doctrine révélée, un ésotérisme serve de support aux constructions scéniques. Je suis sûr que Shakespeare avait fait de l'alchimie et connaissait les traités de magie. Sénèque nous prouve par *Médée* que la sorcellerie n'était pas pour lui un accessoire de pacotille, et il a dû, lui aussi, se pencher avec une fièvre lucide sur des livres mystérieux et sur les oracles des prophétesses. Quel metteur en scène nous rendra ce dramaturge initié ?

Il est curieux de penser que la fortune de ce poète a été aussi extraordinaire que son talent. On sait que la tragédie française, ce drame presque tout intérieur, où le chœur disparaît très vite, est sortie de Sénèque le Tragique. Que Corneille l'ait admiré, de tout son génie rocailleux et espagnol, cela n'a rien d'étonnant. Que Racine y ait aimé l'intelligence et la passion, c'est très vraisemblable. Mais que la technique même de la tragédie française, cette progression adroite et lente, ces personnages habiles et presque toujours discrets, soient sortis de ce drame bariolé, haletant et barbare, voilà ce que je ne puis comprendre. La nature qui tient une place immense dans l'œuvre de Sénèque, le goût de la mort, tout cela a disparu du jeu presque purement humain des passions que mettent en scène Rotrou, Corneille, Racine, Voltaire. Il a fallu que l'incompréhension de qualités essentielles de Sénèque fût poussée bien loin. Le drame élisabéthain seul, dont l'intrigue pourtant est plus complexe et plus véritablement dramatique, pourra nous donner une idée de ce qu'était Sénèque, — et ce théâtre fait d'ailleurs partie du *répertoire* des comédiens d'*Hamlet*. Je m'étonnerais beaucoup si le temps véritable pour ce poète n'était pas arrivé.

ROBERT BRASILLACH

MÉDÉE

(*Les adieux...*)

MÉDÉE (Elle se contient au début)

Je fuis, Jason, je fuis! Ce n'est pas la première fois
Que je pars! Mais ma fuite a ce soir une cause nouvelle.
C'est pour toi qu'autrefois je fuyais. Je m'éloigne, je pars!
Celle que tu contrains à fuir de ton foyer,
Vers quels foyers la chasses-tu? Vais-je aller vers Colchos et le Phase?
Et le royaume paternel? Et les champs qu'un sang fraternel
A baignés? Vers quels pays m'as-tu donné l'ordre d'aller?
Quelles mers me sont assignées? Les détroits et les flots du Pont,
Par où j'ai ramené l'illustre cour des princes,
Quand je suivais mon amant à travers les Symplegades?
M'en aller vers Iolcos l'étroite ou vers Tempé des Thessaliens?
Toutes les routes que je t'ai ouvertes sont pour moi des routes fermées!
Où me renvoies-tu donc? Tu veux l'exil pour l'exilée
Sans lui donner un lieu d'exil! (Elle s'arrête, puis éclate enfin).
Il faut partir! Le gendre du roi l'a voulu!
Je ne refuse rien! Entasse les supplices les plus barbares!
Je les ai mérités! Que la haine du roi accable de sanglantes tortures
La rivale! Et lui charge de chaînes les mains!
Et l'écrase et l'enferme en la prison d'une nuit sans fin!

JASON

La haine de Créon, songe, voulait ta perte.
Mes larmes l'ont vaincu, et c'est l'exil qu'il t'a offert.

MÉDÉE

Je pensais que l'exil était un châtiment; je vois que c'est une faveur!

JASON, avec un geste vers elle

Pendant que tu le peux, fuis, quitte ce pays...
La colère d'un roi est toujours trop funeste...

MÉDÉE

Merci pour tes conseils!
Mais c'est Créuse que tu sers : tu fais partir une rivale qu'on déteste!

JASON

Médée me reproche l'amour?

MÉDÉE

Et tes meurtres! Et tes perfidies!

JASON

Mais quels crimes enfin peux-tu me reprocher?

MÉDÉE

Tous ceux que j'ai commis!

JASON

Il ne manquait encore
Que de faire sur moi porter toutes tes fautes!

MÉDÉE

Les tiennes! Elles sont tiennes! Celui qui profite du crime
L'a commis! Quand tous accuseraient ta femme d'un crime,
Même seul, défends-la, même seul, crie qu'elle est innocente!
Pour toi elle est innocente, celle qui n'a perdu que pour toi l'innocence!

JASON

On n'aime pas la vie qu'on rougit de devoir.

MÉDÉE

Pourquoi garder la vie qu'on rougit de devoir?

JASON

Allons, calme ton pauvre cœur secoué de colère...
Calme-toi pour les enfants.

MÉDÉE

Je les renie! je les refuse! Je les rejette!
Créuse donnera des frères à mes enfants ?

JASON, avec fierté

Des fils de reine, oui, pour frères à des fils d'exilée, des fils de souveraine à des abandonnés.

MÉDÉE

Ah! puisse pour ces malheureux ne jamais naître un jour sinistre,
Qui mêle un sang honteux avec leur sang illustre,
Les enfants du Soleil aux enfants de Sisyphe!

JASON

Malheureuse, pourquoi vouloir te perdre et avec toi me perdre?
Pars, je t'en prie.

MÉDÉE

Créon, lui, a écouté mes prières.

JASON, découragé

Que puis-je faire? Parle.

MÉDÉE

Pour moi? Tout! même un crime!

JASON

Je suis entre deux feux, menacé par deux rois.

MÉDÉE

Il y a plus redoutable qu'eux :
Il y a Médée! Mesure nos forces! Laisse-nous combattre!
Et que Jason soit le prix du combat!

JASON

Reviens à ton bon sens,
Parle plus calmement. S'il est dans la maison de mon beau-père
Une consolation pour adoucir ton exil, demande.

MÉDÉE

Tu sais bien que mon cœur peut et sait mépriser
Les richesses des rois : mais qu'il me soit permis d'emmener
Pour compagnons d'exil mes enfants. Dans leurs bras,
Je pourrai pleurer. Toi... tu en auras d'autres...

JASON

Je voudrais céder, je te l'assure, à tes prières.
Mon cœur me l'interdit. C'est une chose que je ne pourrais souffrir,

Non, même si le roi mon beau-père m'y forçait.
Ils sont ma raison de vivre, ils sont de ce cœur brûlé
Par les peines la consolation. On m'arracherait plus vite le souffle
Et les membres, et la lumière du jour!

MÉDÉE, à part

Il les aimait tellement?
C'est bien. Je le tiens, et je sais la place où frapper.
(à haute voix, changée, très douce)

Qu'il me soit du moins permis, en m'en allant, de leur dire
Mes recommandations suprêmes, et de leur donner un dernier embrassement.
C'est ma joie. Je te demande encore pour finir,
Si la douleur qui me trouble m'a fait prononcer des mots,
De ne pas te les rappeler. Que tu gardes le souvenir
D'une meilleure Médée. Ces choses de colère, oublie-les.

JASON

Tout cela est sorti de ma mémoire.
Mais je te supplie, moi aussi, de maîtriser cette âme enfiévrée
Et de la modérer. Le calme, vois-tu, adoucit les misères..
(Il hésite un moment puis sort)

SÉNÈQUE

(traduit par R. B.)

ÉLISE
(*suite*)

LE CIRQUE.

Rien ne me décourageait. Quelle que fut la vulgarité du cadre où j'étais contrainte de vivre, mon âme avec obstination y développait sa féerie. Si je ne pouvais voir de belles choses, je profitais de l'obscurité pour les décrire et tout ce que je touchais, par miracle, à ma voix se transfigurait.

Il y avait un caractère en particulier que j'imposais aux événements, une pesée que je faisais subir aux éléments de ma vie pour leur donner cette forme et cette couleur qui me les rendaient personnels. Je veux parler de la forme et de la couleur « cirque ». Je veux dire que toute ma vie a été « cirque ». Est-ce à cause de l'effort de l'acrobate ? Je vis si aisément suspendue au plafond par un fil de soie, une ombrelle à la main, mais je n'en crains que davantage le bruit du tambour qui peut faire casser le fil et je n'en ai pas moins l'horreur de la parade. C'est dans la coulisse que je me livre aux exercices les plus imprudents devant un miroir pour moi seule et encore durant ce travail mon âme est-elle dans une seconde coulisse, pour me permettre d'échapper même à mes propres applaudissements qui me froisseraient.

LE PAVILLON CHINOIS.

Mon père qui voulait nous conduire à l'Exposition demanda à ma mère de nous attifer le mieux du monde et toute ma vie je me souviendrai de la complication de nos atours ce jour-là.

Un de nos oncles avait eu part à l'organisation du Pavillon Chinois dont il voulait nous faire les honneurs et où nous devions goûter. A la minute même où nous allions en franchir le seuil, j'entends toujours mon père, comme se parlant à lui-même, murmurer, et je fus certainement seule à l'entendre : « Surtout qu'on ne s'avise pas de toucher les cheveux des Chinois ou nous ne sortirions pas d'ici vivants. Cette part de leur corps est sacrée pour eux. » Aussitôt je me dis qu'il serait beau de voir quelque chose d'extraordinaire comme un drame ou une catastrophe, dussè-je en être la victime et bien que je susse à quoi je m'exposais, dès que je fus à la portée d'une natte bien lisse et bien noire, je profitai d'un moment de distraction de tout le monde pour la saisir entre deux doigts par son extrémité et je tirai de toutes mes forces. Aussitôt, comme si j'avais déchaîné le Diable, un cri strident partit et un visage horrible d'une férocité menaçante m'affronta, comme s'il allait me dévorer. Pour moi, pâle sans doute, mais indifférente à mon propre sort, je demeurai debout, immobile, surtout curieuse.

Déjà on s'était jeté entre cette grimace et moi pour m'en délivrer, quand un accident imprévu dispersa l'attention des spectateurs. Une poêle remplie de graisse venait de se renverser et tout son contenu s'était répandu en partie sur ma robe neuve, sans me brûler, mais au milieu du brouhaha soudain et indescriptible que j'avais déclenché d'un si petit geste, je ne suivais

seule toujours des yeux que mon Chinois hors de lui et qu'on emmenait.

C'était la première fois que je mettais cette robe et ma mère exaspérée eût bien volontiers cédé à la tentation de m'écharper, si elle n'eût dû se contenir pour ne pas déplaire à mon père qui enfin approcha et me dit simplement : « Eh bien ! ma petite fille. Pour ta pénitence, tu vas te promener toute la journée dans l'Exposition avec cette robe tachée. » Mais comme j'étais plus orgueilleuse que vaine, sans aucune coquetterie, c'était un triomphe pour moi de sentir à quel point je me moquais d'être ainsi malpropre parmi des gens trop léchés et parce que je savais que mon père n'en souffrait pas et que c'était ma mère qui était punie, j'exultais deux fois.

Les Enfants martyrs.

Sans doute notre mère caressait quelquefois nos mollets avec la cravache du marquis de Boulainvilliers dont elle préparait le rôti, mais ce n'était que par malice que Louis et moi, nous aimions, dès qu'elle était sortie, à nous enfermer dans la garde-robe pour geindre de toutes nos forces, en prononçant des phrases douloureuses sur de grands airs d'acteur. Par exemple :

— Quel malheur est le mien ! Marâtre ! Marâtre ! Que je souffre ! Ah ! qui m'enlèvera ces lourdes chaînes ! Me voici enfermée depuis deux jours sans manger ni boire, sans air ni lumière ! Dieu, voici mon dernier souffle ? Je vais mourir ! »

Un jour, les voisins affolés portèrent plainte, le commissaire fit irruption chez nous avec un médecin pour interroger et ausculter « les enfants martyrs » et c'est ainsi qu'une plaisanterie faillit nous conduire à l'Assistance Publique et notre mère au Cabanon, tant cette démarche de ses voisins qu'elle attribua à la malveil-

lance développa en elle son penchant à se croire persécutée.

II

Le Masque.

Tout le monde ne le voit pas, mais je sais que je porte un masque naturel et qu'une partie de mon visage est invisible. En effet, mes yeux obliques et mes narines retroussées cruelles, ne changent d'expression jamais et hallucinent d'autant plus qu'ils sont immuables. Ils ne participent pas à la vie du reste de ma personne et ne s'harmonisent ni avec ma bouche, qui a sa douceur, ni avec mon front qui a sa sérénité hautaine, sa sagesse, mon teint même et la qualité de ma peau ne sont pas les mêmes en deçà et au-delà des deux lignes qui passent l'une au-dessus de mes sourcils et l'autre au-dessous de mon nez et dans l'espace entier de ce triangle pâle et magique la circulation du sang paraît s'abolir.

A ce masque répond selon moi une part et la plus nostalgique, la plus tragique de mon âme, sa fatalité.

Parce que, toute jeune, j'ai vu sur notre cheminée des nids d'hirondelle, l'hirondelle sera toujours pour moi un oiseau plus sacré qu'un autre, mais si ces nids ne m'imposaient tant que parce qu'ils venaient de Chine d'où mon père les avait rapportés, je crois qu'une hirondelle invisible de l'absolu projette sur mon visage cette ombre chinoise qui me fait paraître éternellement masquée.

Tante Michelle et Tante Clara.

Tante Michelle qui a toujours vécu pauvre au milieu de ses enfants et de ses petits-enfants a toujours seule été riche, parce qu'elle sait donner. Parce qu'elle sait

donner et n'a besoin de rien pour elle, elle paraît disposer d'inépuisables ressources, l'harmonie de ses gestes étonne et l'élégance de son sourire. Avec sa coiffe en mousseline et son tablier de coton noir et blanc, grande Dame distinguée, un peu devineresse, elle a toutes les noblesses, toutes les intuitions du cœur. Jamais on ne la voit paraître sans escorte et les riches autour d'elle paraissent dans l'abandon, parce qu'ils ont besoin de son regard et les pauvres dans l'abondance, parce qu'elle pourvoit sans cesse à leurs besoins.

Pour tante Clara, ce n'est pas la bonté qui existe d'abord, c'est la tenue. Elle fait passer la chasteté avant la charité, aussi ne brille-t-elle pas par l'indulgence ni par les sympathies qu'elle se crée. C'est une grande dame aussi, distinguée aussi, mais toujours seule.

Depuis qu'une fille de tante Michelle « a fauté », tante Clara ne leur a pardonné ni à l'une ni à l'autre, mais moins à la mère qu'à la fille et ce qu'elle lui pardonne moins encore que le péché de sa fille c'est de l'avoir pardonné.

Les représailles des dévotes vont loin. Tante Michelle n'a jamais eu que deux petites salles pour y vivre, elle, son mari, ses cinq enfants et les petits-enfants que ses enfants lui donnent. Elle ne s'en plaint pas ; au contraire : « Quand on s'aime, dit-elle, on n'est jamais trop près les uns des autres ni le nid trop étroit. » Mais l'homme et les enfants ne disent pas la même chose. Il leur plairait de s'élargir un peu et tante Clara le sait et tante Clara possède une maison à côté de celle de tante Michelle et il lui suffirait d'en ouvrir la porte pour permettre à la nichée de s'égailler dans les chambres, mais non, voilà plus de dix ans que ce toit n'a abrité personne et plutôt que de le louer à sa sœur, tante Clara préfère laisser sa maison fermée toute sa vie, parce que la fille de tante Michelle a commis un seul péché qui a déshonoré la famille.

Électre.

Dès l'âge de douze ans, j'avais deviné que ma mère avait un amant, mais si Louis qui avait quatre ans de moins que moi ne me l'avait fait comprendre par « signes », je n'aurais pas compris ce que je pressentais seule.

Mon petit frère me disait : « Tu sais, Élise, à minuit maman a fait couler de l'eau. »

On ne savait pas ce que « cela » voulait dire, mais on s'en doutait.

Et le lendemain, à la première occasion, je disais :

— Maman, Louis a entendu que tu as fait couler de l'eau à minuit.

Et maman rougissait.

Parce que maman rougissait, je sentais que ce qu'elle avait fait était mal et quand je compris que c'était un amant qu'elle avait, j'aurais voulu avoir le courage de le tuer, mais c'était mon petit frère qui s'en chargerait.

Tout le jour nous complotions sa perte.

Le Trottoir roulant.

Longtemps nous avions hésité, Louis et moi, à décider si l'amant de ma mère était le marquis de Boulainvilliers ou son palefrenier, La Pallue, mais soit parce que nous aimions trop le premier pour le croire capable d'un tel crime, soit parce qu'il nous eût été plus difficile de le tuer, nous arrêtâmes que le coupable était La Pallue et que c'était lui qui devait mourir.

Or, un jour de fête, La Pallue nous conduisit voir le trottoir roulant à l'Exposition et il nous fit monter dessus avec lui. Perchés là, nous n'avions plus qu'une idée, Louis et moi, c'était de le jeter par-desus bord, mais

Madeleine à qui nous avions confié notre intention, se mit à pousser de tels cris, sûre que nous étions capables de faire tout ce que nous disions, que, de peur d'être dénoncés par sa lâcheté, nous convînmes avec elle de remettre à plus tard l'attentat.

Le Grand-Duc.

J'avais treize ans quand mon père encore une fois revint de Russie, accompagné d'un Grand-Duc.

Un soir, ils dînaient tous les deux chez ma mère et nous étions de la fête. Le Grand-Duc nous montra les bijoux impériaux qu'il avait achetés pour ses filles. Il était plus simple que nous et sans cesse m'observait :

« Celle-ci, dit-il enfin, est destinée à de grandes choses. Ah ! si elle veut suivre son père, je me charge de la faire entrer tout de suite au Conservatoire de Moscou et avant cinq ans elle dansera devant le Tzar. Elle sera la première partout. Ses bijoux seront plus beaux que ceux de mes filles et elle habitera des Palais, comme il n'y en a pas en France. »

Mon père me dit : « Veux-tu nous suivre ? »

Pendant que le vieillard parlait, j'avais eu comme une révélation. Danser ! Mais c'est cela même que j'avais toujours voulu et je bondissais de joie et je battais des mains à ma découverte, répétant : « « Je pars, je pars. Maman, tu veux bien ? quel bonheur ! Je danserai. » Mon petit frère pleurait et Madeleine pleurait pour n'être pas en retard sur lui. Quant à ma mère, elle demeura immobile longtemps, fixant sur moi un regard terrible et tout à coup, armée d'un couteau de cuisine, elle se rua de mon côté : « Ingrate, disait-elle, mauvaise fille, qui me retient de vous saigner tous les trois comme des poulets ? Ainsi, j'aurai sacrifié ma jeunesse, ma santé, mon bonheur à qui me quittera pour un ruban. Je vois bien, gémissait-elle, que vous oserez m'abandonner

tous, l'un après l'autre. Et quand je pense que je ne me suis rien réservé pour ma vieillesse, pas même l'honneur. » Elle s'adressait maintenant à mon père : « Homme horrible, qui m'as obligée à prendre un amant pour nourrir ton affreuse progéniture. »

Alors, je vis mon père très pâle se lever et il partit, oubliant son chapeau et son manteau que le Grand-Duc ramassa et emporta sur son bras derrière lui.

LA MORGUE.

Dès que je pus me promener à ma guise, le goût que j'avais pour le malheur et pour la nudité me conduisait à la morgue instinctivement. Une amie m'y accompagnait par complaisance. Une fois devant les cadavres, elle fermait les yeux. Pour moi, était-ce nerveux ? Si c'était le cadavre d'un noyé qui s'offrait, j'éclatais de rire.

Un jour, un vieillard m'entendit et indigné me dit : « Petite folle, tu ne sais pas que tu finiras comme celle dont tu te moques sans pitié, qui est ma fille. Elle aussi, elle a été jeune et belle comme toi et elle venait malgré nous ici le dimanche matin rire au nez des noyés. Quand on a de pareils goûts à ton âge, c'est mauvais signe. »

Terrifiée pour la première fois de ma vie, je rentrai et je racontai à ma mère ce qui s'était passé, mais comme ma mère ne pouvait rien pour me rassurer, je décidai d'aller à l'église et je me confessai.

L'AMIDON,

Une crise de dévotion s'ensuivit et l'horreur de mon propre corps.

Ma mère avait coutume de nous laver le dimanche matin dans la lessiveuse et parce que j'étais obligée de me voir nue, c'était désormais un supplice pour moi.

Je m'en ouvris au prêtre qui me dit simplement :

— Troublez l'eau, mon enfant, avec un peu d'amidon, avant d'entrer dedans, c'est ce que je fais moi-même.

D'Artagnan.

Notre mère hébergeait et faisait le ménage de trois officiers de cavalerie, le Marquis de Boulainvillers, le Comte de Fontanges et le Vicomte de Presle. Ces messieurs venaient à la maison, comme chez eux et pendant que nous nous disputions leur repas qu'on apportait du Mess dans de petits paniers, ma mère partageait avec eux ce qu'elle avait préparé pour nous.

A mes yeux, les trois officiers de cavalerie étaient les trois mousquetaires et le Marquis, c'était d'Artagnan.

Toute ma vie, j'ai été amoureuse du seul d'Artagnan et d'un autre. D'Artagnan m'apparut d'abord sous les espèces du Marquis de Boulainvilliers.

Un jour, le Marquis qui avait une grande confiance en ma mère vint la trouver en grand mystère et lui confia que toute sa vie allait être changée, qu'il « aimait ».

Comme j'écoutais derrière la porte, je crus d'abord que ce ne pouvait être que moi :

— Dimanche, lui dit-il, à midi, le cabriolet viendra vous prendre et La Pallue vous conduira au bois. Il vous arrêtera près du lac. Je me trouverai là avec Elle. Vous nous regarderez passer et vous me direz si je puis résister à tant de charmes. »

Ce n'était pas moi qu'il aimait.

La Sorcière

Quelle belle partie de plaisir pour ma mère et pour Madeleine : pour moi, je ne voulais pas savoir ce qui m'empêchait de me réjouir avec elles deux. Bientôt Louis me fit croire que c'était à cause de La Pallue.

Le dimanche, piquant du nez le ciel, ma mère comme une reine de pièce montée à collerette et surmontée d'un chapeau Directoire jaune à bavolet prit place à côté de son amant sur le siège, nous à l'arrière, fagotés comme trois petits singes dont j'étais seule à éprouver le ridicule.

Il faisait un temps superbe et sous les berceaux du bois où arrivait notre équipage, il me sembla voir une déesse au bras du marquis de Boulainvillers.

Cependant, quand il se présenta pour savoir ce que ma mère pensait de cette merveille, ma mère lui dit : « Madame d'Arques de Rocquigny a un grand nez recourbé et une grande bouche dont les coins se relèvent, ses yeux qui seraient beaux sont trop loin l'un de l'autre et l'ensemble ne réussit qu'à faire une tête de chèvre. Pour ça, je vous accorde que la chèvre que vous aimez a des cheveux d'or, mais elle vous a déjà mystifié et elle vous perdra. Tous ses jeux de physionomie et tous ses gestes, son accoutrement et ses bijoux révèleraient à un homme un peu moins jeune que vous une sorcière. »

Ma mère pouvait avoir beaucoup de défauts, elle avait toutes sortes d'intelligences et celle des physionomies.

Cocotte

Bientôt Madame d'Arques de Rocquigny vint habiter un appartement en face du nôtre et en face de celui du Marquis et je la voyais apparaître sur le balcon et faire des signes plusieurs fois le jour à son amant.

Depuis que j'avais vu cette femme, le Marquis n'était plus rien pour moi, c'était elle, son regard, ses parures, qui me hantaient.

Un dimanche, le Marquis l'amena chez nous. Ils devaient partir la même nuit pour l'étranger, où on les marierait contre le gré de la mère du Marquis.

Comme ma mère m'avait laissée seule un moment

avec le Marquis et avec Madame d'Arques et que le Marquis écrivait, je ne pus résister au désir de venir me mettre à genoux devant la Dame pour lui dire qu'elle était belle et lui demander ce que je devais faire pour le devenir.

C'était une Juive blonde dont la peau était veloutée et sans fard. Ses yeux verts changeaient de forme et de couleur, selon qu'elle était grave ou souriait et ses mains me paraissaient artificielles. J'aurais bien voulu qu'il me fût possible de les couper et de les emporter toutes vives dans un coin pour les caresser, ces mains, tant le reste de la personne m'intimidait.

Quand ma mère bientôt reparut avec le café, la future Marquise lui dit :

— « Madame Apremont, celle-ci vous fera verser bien des larmes et il n'y aura rien, absolument rien à faire. Souvenez-vous de ce que je vous dis. »

Est-ce un sort qui m'était jeté. Dès ce jour je ne m'exerçais plus qu'à être « cocotte ». Il me semblait qu'il n'y avait que cela pour moi dans la vie, que c'était ma destinée et j'ai toujours fait ce que j'ai voulu, même contre moi et c'était contre moi que je voulais « cela », parce qu'il y a en moi une force que rien ni en elle ni en moi ni hors de moi ne put brider jamais, jusqu'à un certain soir auquel mon récit nous acheminera sans peine et qui ne se place pas au cœur de ma jeunesse.

Marquise.

Au milieu de la même nuit, nous fûmes réveillés par un grand sabbat. C'étaient l'oncle et le frère du Marquis de Boulainvillers qui le poursuivaient pour l'arracher, lui aussi, à son destin, mais il était trop tard.

Un an après, jour pour jour, La Pallue entrait comme une tempête dans notre salle à manger et il entraînait ma mère chez le Marquis. Je l'y suivis juste assez promp-

tement pour y voir la Marquise, armée d'un sabre turc empoisonné, s'en frapper la poitrine qu'on voyait nue, magnifique et bientôt sanglante. Elle criait : « J'ai manqué ma vie. Je veux mourir. » Je sentis tout de suite que cette femme était victime de l'Amour et j'en éprouvai une telle peine que je sanglotai et aussitôt j'allai dans ma chambre et en rapportai de quoi faire un autel sur lequel j'élevai la Vierge entre des cierges allumés.

Le docteur, appelé en hâte, dut sucer la plaie que cette femme s'était faite et elle demeura une nuit et un jour immobile en murmurant : Gilbert, Gilbert, qui était le nom du marquis.

Sur mon invitation, l'Abbé Barthélemy aussi accourut, mon confesseur, mais quand il me vit dans une pareille atmosphère, entourée de livres dont le premier qu'il ouvrit le fit rougir, il gronda ma mère.

La marquise revint-elle à elle ? son premier regard tomba sur mon autel et elle m'appela pour m'embrasser.

Le même soir, ma mère nous quittait pour se rendre à Avignon où elle devait témoigner devant un tribunal ecclésiastique chargé d'annuler le mariage religieux du Marquis de Boulainvillers.

— « Madame Apremont, nous allons parler sans ambages. Est-il vrai que Madame d'Arques de Roquigny vous donnait à laver des linges intimes tachés de sang, au moment même où elle faisait croire au Marquis de Boulainvillers qu'elle était enceinte de lui ?

— Oui, Monseigneur. »

C'était vrai.

ROBESPIERRE.

Quand la passion de La Pallue pour ma mère se relâcha, ce fut moi qui dus faire vivre à seize ans presque toute seule toute ma famille.

Dès l'aube, je partais des Invalides à pied dans la direction de la Place Vendôme où se trouvait mon atelier. Je cousais là de sept heures à midi et aussitôt libre, l'hiver, j'allais patiner autour de l'obélisque ou bien l'été, je me promenais dans les Champs-Élysées et parce qu'on m'avait dit que Robespierre se promenait tout le temps là avec son lévrier, j'y étais si peu seule que parfois je voyais son lévrier bondir devant nous, avant de rejoindre les statues du jardin des Tuileries que je faisais parler et de m'asseoir enfin, pour manger mon pain et une gamelle de soupe, aux pieds de l'Image de l'Abondance.

Petites Mains.

Notre mère était une grande amoureuse déçue, bien différente de ses sœurs. Délaissée par son La Pallue, n'imagina-t-elle pas de se faire adorer par nous ? Je devais travailler pour elle, aller au-devant de ses désirs, de ses caprices. Après m'être tuée toute une journée pour les autres, je veillais encore des nuits entières ! elle m'obligeait à faire ses robes, ses chapeaux, à couper et ourler son linge et elle nous enfermait et nous traitait durement comme une courtisane son amant, ma sœur et moi.

Pour nous venger d'elle, nous n'avions que nos souvenirs et l'indépendance de notre jugement. Je me rappelais en particulier ce que nous avait dit mon père : « Votre mère, mes enfants, savez-vous ce que c'est : une femme qui passe la moitié de ses journées à chatouiller ses meubles, l'autre à disputer et qui porte de vilains chapeaux. »

Je n'avais qu'à ouvrir les yeux et à l'entendre parler pour constater ce qu'il y avait d'audace dans le port de tête de ma mère et dans le caractère farouche de son éloquence.

Un soir, furieuse, elle nous prit à parti dès la porte, ma sœur et moi : « Petites mains, petites mains, criait-elle. C'est assez de petites mains. A partir d'aujourd'hui, vous serez premières mains. » Et il faudrait travailler deux fois plus et lui rapporter double paye.

Ainsi toute la journée pourrait-elle se pavaner de porte en porte, çà et là bavardant ou bien s'étendre et dormir ou courir les grands magasins à la poursuite de colifichets et de rubans dont elle nous ferait, le soir, orner ses jupes et ses corsages

III

Le Chirurgien.

Ulcérée un soir, je sortis de la maison et je me rendis chez un ami de mes cousins qui était chirurgien.

Le garçon, quand j'entrai, lisait un manuel d'anatomie, en grattant machinalement avec la pointe d'un couteau, pour en faire sortir les vers qui la rongeaient, la table qui lui servait de pupître.

Il ne se leva pas pour m'accueillir. Il me regardait bouche bée, avec une sorte d'inquiétude sévère, comme si je l'avais seulement terriblement dérangé :

« Que me veux-tu, Élise ? me demanda-t-il.

— Je ne sais pas. Je ne peux plus vivre avec ma mère. Elle me fait travailler depuis le matin jusqu'à minuit et elle me bat. »

Fondant en larmes alors et me jetant à ses genoux, je m'écriai : « Et puis, et puis, je ne sais ce que j'ai, mais j'ai besoin d'un peu de tendresse et j'ai pensé... »

Le front du garçon s'était rembruni. Il ne se leva pas encore et aucun élan de sa part ne me dispensa d'achever ma phrase. Au contraire, comme si rien ne s'était passé,

il continuait de faire sauter machinalement avec son canif les éclats du bois piqué des vers.

Ce ne fut qu'après un long silence qui représentait pour lui un long temps de réflexion, qu'armé de tout le calme d'un vieux docteur, il me conseilla de retourner auprès de ma mère, non sans me reprocher de le mettre dans un mauvais pas et de prendre le chemin, le pire.

Mais peut-être parce qu'au hasard des paroles, il avait dépassé la mesure de la dureté, il se ravisa tout à coup, m'invitant à m'asseoir et à l'attendre et il s'absenta dix minutes, le temps de descendre acheter au rez-de-chaussée, pour me l'offrir, un sac de macarons.

J'avais à peine dix-sept ans.

Je demandais de la tendresse et l'on m'offrait des macarons.

Pourquoi y aura-t-il toujours des macarons entre ce garçon et moi et les circonstances ressembleront-elles toujours à ce malentendu ? Mais je n'ai pas permis à la vie de me décevoir. Je lui ai imposé mes exigences et je la hisserai bien à la fin à ma hauteur.

Le Squelette.

C'était plus fort que moi. Je revins.

Cette fois, il y avait dans la chambre du jeune homme quelque chose de nouveau et peut-être cet épouvantail n'avait-il été mis en embuscade au chevet du lit que pour moi, pour m'effrayer, pour m'obliger à m'éloigner. Prête à m'évanouir à sa vue, je rebroussai chemin et pendant des semaines de peur de me trouver en face d'un squelette, je renonçai à l'attrait qu'exerçaient sur moi la petite porte, l'âme de l'étudiant, son visage et peut-être son corps caché, si bien défendu.

Une fois, cependant, je montai bien dix marches une autre fois jusqu'à la vingtième. Il y en avait cent.

Il fallut que le soir de la mi-carême je l'eusse rencontré déguisé et un peu ivre, déguisée moi-même et un peu gaie aussi, pour l'avoir suivi chez lui, malgré la présence de la Mort.

La Tendresse.

Là, il voulut me voir nue. Obstinément je refusai. Alors toute habillée, tout habillé lui-même il m'étendit sur son lit et il me berça. Un moment, je sentis sa main sur moi très douce et une sorte d'extase inouïe s'ensuivit qui m'engourdit et me délivra de toute peur.

Les yeux clos, je ne doutais pas d'être préservée par mes paupières du macabre vis--vis et enveloppée dans mon manteau, j'étais sûre que mes vêtements me défendraient contre toute caresse dangereuse, quand subite, au centre de ma chair, une intolérable douleur, la première de ma vie, me réveilla et mes yeux s'ouvrirent sur le squelette qui dansait.

Déjà le chirurgien avait fui.

Ma robe était tachée de sang.

Cette surprise du martyre et la vue de ce rouge me laissèrent contre l'amour une rancune atroce. Je regardai la volupté comme un attentat perfide et je m'y dérobai.

Macarons.

Bientôt cependant, le chirurgien de nouveau m'attira. Il avait préparé des macarons et chaque fois qu'à l'avenir il m'étendit sur son lit, j'assistai à ses ébats sans gloire, placide et résignée, indifférente, comme on assouvirait une vengeance, en mangeant des macarons.

L'Établissement de Bains.

Deux mois plus tard, j'étais enceinte et le chirurgien défit ce qu'il avait fait, mais plus douloureusement et

plus maladroitement encore, aussi, à peine arrivée à mi-chemin entre sa mansarde et la maison de ma mère, comme je voyais que mon sang coulait le long de mes bas sur mes chaussures et sur le pavé et qu'on eût pu me suivre à la trace — pour ne pas perdre celui qui m'avait perdue et m'avait dit : « Il y va de mon avenir, s'il arrive le moindre scandale par ta faute, je me fais sauter la cervelle », j'allais m'asseoir sur la pierre d'un refuge, quand j'avisai un établissement de bains.

J'y entrai. Je lavai d'abord dans la baignoire la frange de ma robe, mon jupon, mon linge et enfin je me plongeai moi-même dans l'eau, mais l'eau devint vite si rouge et je me sentis si mal et si malheureuse que pour échapper sans doute au désespoir, je m'évanouis.

Au bout de quelques heures, le bruit qu'on faisait autour de moi me ranima. Il y avait là deux mégères et un garçon en manches de chemise qui me frictionnaient, m'agonisaient, me maltraitaient plus qu'ils ne me soignaient, criant : « Qu'est-ce que c'est qu'une petite fille de cette espèce qui au risque de se faire mourir chez nous et sans peur de nous causer mille ennuis... En voilà une criminelle ! »

Je les regardai, je regardai l'eau rougie, sans dire une parole et après m'être habillée, je leur demandai seulement d'amener un taxi à la porte et de m'aider à y monter, que dans quelques minutes ils seraient débarrassés de moi.

Femmes.

Je n'eus que le temps d'arriver devant la porte de ma mère où je tombai à ses pieds, presque morte de terreur, de honte et de faiblesse.

J'avais perdu tant de sang qu'il me semblait que je n'avais pas perdu seulement le mien, dans l'impossibilité où j'étais de croire que dans un si petit corps pût naître une source si intarissable.

Tout de suite ma mère avait compris, mais alors qu'en recouvrant mes sens, je pensais la trouver irritée et plus hostile que jamais, pour la première fois je l'entendais me parler avec douceur, en me caressant les cheveux : « Ma chérie, ah ! ma chérie, me disait-elle, pourquoi ne m'as-tu pas écoutée ? Tu vois ce qu'ils ont fait de toi, les scélérats, les bandits que sont les hommes ! » et il y avait dans sa voix un accent d'indignation qui lui est si personnel et qui atteignait ce jour-là un tel degré de sincérité que je l'entends toujours.

Sans doute, le mal que mon père lui avait fait et le mal qu'un autre m'avait fait se confondaient-ils à ses yeux à ce point qu'en moi elle se voyait et qu'elle voyait son bourreau dans le mien ? Je n'étais plus seulement sa fille, mais une femme comme elle et autant notre parenté nous éloignait l'une de l'autre habituellement, autant d'aventure notre commun malheur nous rapprochait. Pour elle, il n'y avait plus au monde que deux sortes d'êtres, il n'y avait même plus que deux êtres : l'homme, le tortionnaire, et la femme, sa victime. En moi elle ne voyait plus que la Femme. Alors, ne me distinguant pas d'elle-même, elle ne pouvait plus que me plaindre.

MADELEINE.

Dès qu'un vieux médecin, appelé en hâte, eut tout remis en ordre, si ma mère ne m'avait fait aucun reproche par pitié, elle voulut exercer la justice et elle me demanda de lui en fournir les moyens, mais je refusai de lui dire le nom de mon séducteur.

Ses prières, ses supplications, ses menaces, rien ne me fit céder.

Elle se tourna donc vers ma sœur, qui était seule dans mon secret et du matin au soir, pendant deux jours, Madeleine subit la question. On la battit, on la supplicia. Elle fut privée de son lit, de la table, mais

assise la tête dans ses mains, affamée, accablée par le sommeil, Madeleine regardait notre mère dans les yeux et répétait : « Oui, je sais qui c'est, oui, je sais son nom et je sais où il demeure et ce qu'il fait, mais tu peux m'écorcher vive, tu peux me couper en menus morceaux, je ne te dirai jamais rien. »

Madeleine savait que si elle parlait, le chirurgien se tuerait, parce que ma mère n'aurait su imaginer contre lui une vengeanee trop noire, mais si Madeleine se taisait par devoir, en conscience, pour ne pas perdre quelqu'un et par amitié pour moi, son entêtement naturel y trouvait son compte et aussi le goût particulier qu'elle avait de braver notre mère en face. Jamais elle n'avait eu pareille occasion, en effet, de la tourmenter par son immobilité et son silence, sans que rien pût rien contre elle, ni les cris ni les coups.

RAPPEL DE LA GRAND'MÈRE.

Un soir, un télégramme nous parvint et ce fut moi que ma mère désigna, toute convalescente que j'étais, pour aller recueillir le dernier soupir de ma grand'mère que j'adorais et l'ensevelir.

Austère, impitoyable à la moindre faute des autres, la pauvre femme ne m'avait jamais tenu la moindre rigueur des miennes, comme si elle leur eût découvert une manière d'innocence qui leur était propre.

Dès que je fus arrivée, elle me dit : « Toi, petite, la plus juste, tu es juste (était-ce un parti-pris ?) vois là-bas au-dessus de l'armoire ce pot de confitures. Il faudra le descendre, l'ouvrir, et partager entre ta mère, les tantes et l'oncle les six mille francs qu'il y a dedans, sans attendre longtemps après que tu m'auras fermé les yeux. »

A son chevet, je brodais solennellement une précieuse

nappe ornée de motifs de dentelles qui représentaient des années de patience.

D'heure en heure, la nuit qui précéda sa mort, ma grand'mère se soulevait sur son coude pour me regarder travailler et, comme si elle eût pu lire dans mon âme, elle murmurait :

— Dire que c'est toi, Élise, qui es couverte de péchés que je préfère.

Le jour allait poindre quand elle se dressa tout à fait cette fois et s'écria : — « Je vois mon dernier jour et à la même heure que N. S. à trois heures je mourrai. » C'était le Vendredi-Saint. Avant que les trois heures eussent tinté, je m'étais enfuie et toute la nuit je demeurai dehors.

Entre la mort et moi il y avait quelque chose d'incompatible. Le seul approche de son cortège et du pépiement de ses oiseaux secrets me répugnaient.

Au moment de rejeter cependant pour toujours le drap sur l'auguste visage, quelqu'un vint me prendre par la main dans le pré où je m'étais blottie et l'on me força à regarder la morte et il est vrai qu'elle me parut si belle, si calme, si blanche, comme incorruptible, que je me crus réconciliée en elle et par elle avec la mort ou plutôt je crus qu'il n'y avait pas de fin, qu'il n'y en avait que l'apparence, qu'il y avait une vie en ce monde et une autre vie plus pure dans un monde plus subtil. J'imaginai ma grand'mère légère, légère. Pour moi, le signe du bonheur fut toujours la légèreté.

La robe de mariée.

Dès mon retour, comme ma mère voyait qu'elle ne tirerait pas ce qu'elle voulait de Madeleine, elle se rabattit sur moi et ne me laissa plus reposer.

Elle qui avait assassiné le voisinage de sa morgue, de sa pétulence, on la voyait sortir maintenant sans flafla

ni froufrou ni enrubannée, mais perdue, noyée, submergée sous des voiles de deuil. Elle faisait son marché muette et presque invisible, traquée à son tour par le regard de tous ceux qu'elle avait brimés :

— Qu'y a-t-il ? disait-on, pour que la mère Apremont se pavoise de noir comme un corbillard de première classe ? Où a-t-elle enterré son caquet ?

Ah ! si seulement elle avait pu accuser publiquement l'auteur du « crime », comme elle disait, faire un peu de bruit autour de cette affaire ?

Comme notre loyauté la frustrait de cette compensation, elle nous rendit bientôt la vie si impossible qu'un soir j'appelai ma sœur et je lui dis : « Madeleine, regarde-moi bien. Tu ne me verras plus. » Madeleine qui savait que je fais tout ce que je dis, ouvrit sur moi un œil d'angoisse. Les portes, comme toujours, quand ma mère sortait, étaient fermées. J'ouvris une fenêtre et je me laissai glisser le long du mur jusqu'à un échafaudage qui s'élevait à la hauteur du quatrième. Par là il m'était facile d'atteindre le toit de l'immeuble voisin qui était moins élevé. Une trappe s'offrit ; je m'y déchirai la hanche, l'épaule et le poignet, mais je tombai bientôt sur le palier d'un escalier qui me conduisit à la rue.

Libre, je ne sais quel délire me saisit devant le ciel rouge.

Il était six heures l'hiver.

Sans argent ni bagage, où aller sinon trouver le chirurgien ?

Il n'était pas chez lui.

Je m'installai sur un banc presque devant sa porte.

Huit heures, neuf heures, dix heures sonnèrent. Mes dents claquaient. Je grelottais de froid. Au petit jour, quand je vis venir l'étudiant le long du trottoir, je m'élançai vers lui, mais son premier mouvement fut encore un mouvement de recul, d'inquiétude sévère.

De peur des représailles de ma mère, il refusa sans la

la moindre hésitation de me recevoir et me conduisit chez une amie qui voulut bien m'abriter une semaine.

Dès neuf heures du matin, après cette nuit sans sommeil, je cherchai du travail. A midi, j'en avais trouvé, mais à peine entrée et assise, quand au milieu de l'atelier je vis que c'était une robe de mariée qu'on me donnait à bâtir, sans rien dire je me levai et je partis.

Ce refus décida de toute ma vie.

MARCEL JOUHANDEAU

Le bègue et le sourd se disputeront les suffrages. Lequel des deux aura l'honneur de parler au monde en notre nom, je ne sais. Les dons naturels en l'un et en l'autre se balancent à peu près. L'art de persuader, de rallier, d'entraîner est le même dans les deux, par des causes bien différentes, mais qui vont aux mêmes effets.

Le sourd a pour lui cet appétit de parler sans arrêt qui est naturel aux sourds. Etre long est une force méprisable, mais qui finit par donner la victoire à l'orateur, comme le nombre la donne aux armées. Mais encore la faiblesse d'un homme de gouvernement c'est de saisir quelquefois dans les paroles d'un contradicteur, une idée neuve et non encore examinée ; car la bonne foi est fort commune ; et elle a perdu les empires. L'homme qui entend, c'est de là que vient entendement, est sujet à penser comme l'autre et à changer de parti dans le temps d'une phrase ; Socrate le savait bien ; mais Socrate ne pouvait rien devant un sourd. C'est beaucoup de mépriser le contradicteur, mais c'est encore mieux de l'ignorer. Le sourd est comme ces seigneurs à la forte armure, qui ne sentaient même pas les coups. A la fin de ces discussions tournoyantes, au moment où personne ne trouve plus sa pensée, le sourd est tout frais ; il arrive à la fin de la bataille avec des troupes intactes ; il répète ce qu'il a toujours dit, et même il tire gloire de n'avoir point changé et de ne jamais changer. Cela fait impression. Ses propositions sont comme des bouées qui surnagent ; tous les esprits naufragés s'y accrochent.

Le contradicteur est naïf ; nous le sommes tous. Un bon argument, ou jugé tel, n'a pas seulement pour fin de toucher la foule des spectateurs ; il veut toucher l'adversaire ; il veut en obtenir un commencement d'aveu, ou au moins un mouvement de surprise ; et le spectateur regarde aussi à ce visage, qui peut-être va marquer l'hésitation et la fuite ; de même qu'aux combats de boxe on ne cherche si un coup est

habile, mais on observe les effets. Le sourd est de fer ; il ne marque jamais le coup. Il peut toujours sourire, comme celui qui signifie : « Je sais d'avance ce que vous allez dire ; croyez-vous que je n'y aie pas pensé. » Cela est de métier pour le sourd. Heureux les sourds d'oreille ! Mais qui ne sait qu'il y a des sourds d'esprit. J'en ai connu un qui était sociologue ; il vous regardait avec des yeux étonnés. Son oreille était bien touchée par les sons ; mais son esprit ne pouvait pas former une idée étrangère. Cet homme fut célèbre. On l'accepta tel qu'il était, par l'impossibilité reconnue d'y changer un cheveu.

Voici le bègue. Celui-là est encore une sorte de sourd, mais par l'attention forcenée qu'il porte aux mots qu'il va dire, et qui sont ses ennemis. Il se ramasse, il se prépare, il tremble tout. Cela fait une belle émotion ; comme devant un tour de force, et quand le mauvais passage est franchi, quel applaudissement ! Les mains, d'abord écartées en attente, frappent d'elles-mêmes, célébrant la volonté à l'épreuve et enfin triomphante. Car le courage plaît ; et l'on sait que le bègue ne manque pas de courage. Or je ne suis point double, et quand j'applaudis, il faut bien que j'approuve ; et c'est à moi de m'arranger comme je pourrai de cette opinion du bègue, qui m'est lancée comme une balle. Mais applaudir ce n'est guère ; ce n'est que la fin et la récompense d'un travail. La contagion de l'homme à l'homme est si puissante qu'il faut que j'aide l'orateur bègue et que je tire sur son discours comme sur un câble ; ainsi je m'applique à deviner et à former la pensée du bègue ; et si nous sommes trois mille tirant et haletant, quel merveilleux concert des corps et des pensées ! J'ai surpris quelque chose du bègue dans plus d'un orateur ; et peut-être par ruse ; mais tout le monde n'est pas doué pour se jeter dans la folle entreprise d'une phrase à corps perdu. Heureux les bègues, car ils emportent la contradiction comme un fétu. Mais comptons aussi les esprits bègues, toujours en emportement devant la difficulté de penser. Ils y vont comme des taureaux. Cette colère des bègues exprime naturellement des sentiments guerriers ; et, comme de juste, nous serons chargés d'exécuter l'offensive bègue, à travers des fils de fer qui ne seront pas imaginaires. Il faut payer le spectacle. Toute la question est de savoir si nous aurons une politique bègue ou une politique sourde.

ALAIN

RÉFLEXIONS

Interpellation sur Stendhal.

M. Daniel Muller, qui est un de nos érudits beylistes, a fait, dans la *Chronique du Divan*, l'examen de mon petit livre sur Stendhal. Il a bien voulu lui délivrer des certificats précieux, et le critique et l'historien littéraires n'ont qu'à se louer de leur recenseur. Il n'en va malheureusement pas de même du citoyen, dont l'attitude politique est sévèrement jugée, même flétrie. M. Muller nous avertit que Stendhal est de gauche, tout entier de gauche ; le quart de sourire, et la demi-réserve, le soupçon de libéralisme avec lesquels le critique présente Stendhal politique, lui ont paru une trahison, et il ne me l'envoie pas dire. Evidemment la chronique de mes opinions et de mes comportements importe trop peu pour que j'encombre le lecteur de rectifications personnelles. Mais il s'agit de Stendhal ! Les réflexions de M. Muller, parues dans une *Chronique* que suivent les stendhaliens des deux mondes, et vers laquelle se dirige leur couteau à papier dès qu'ils ont déchiré l'enveloppe mensuelle de la revue d'Henri Martineau, nous convoquent obligatoirement sur le divan de la chronique stendhalienne. Les réactionnaires n'y manquent pas. Si l'on en croyait M. Muller, j'irais en mettre un de plus.

L'auteur n'a pas pu dissimuler, remarque M. Muller, que Stendhal était anti-bourbonien et anti-clérical. — Si je ne l'ai pas pu, c'est que je l'ai encore moins voulu. Avant d'écrire ce *Stendhal*, j'ai même, il y a deux ou trois ans, publié à cette place un article intitulé *Henri Brulard ou l'enfant de gauche.* Je me suis plu à répéter dans mon livre, avec une insistance peut-être excessive, qu'une des raisons

de l'actualité de Stendhal, c'étaient, si j'ose associer deux mots dont le rapprochement paraîtra à M. Muller un sacrilège, ses réactions de gauche, réactions spontanées, originales, en plein accord avec la nature du Français moyen. Un candidat de mai prochain me demanderait-il quel livre il doit mettre dans sa valise, pendant ses tournées électorales, pour lire avant de s'endormir, que je lui répondrais sans hésitation : les *Mémoires d'un Touriste.* (Il pourra y joindre un petit livre qui vient de paraître au *Divan*, un *Stendhal Politique* de M. Maxime Leroy, qui est judicieux, mesuré, et auquel j'emprunte les deux citations qui vont suivre). L'électeur français a le cœur à gauche, comme Stendhal, et pas plus que Stendhal.

Mais n'ayant ni pu ni voulu dissimuler les opinions de Stendhal, il paraît que j'ai ajouté avec « onction » (et l'on sait que l'onction est cléricale) que je ne partageais point les opinions de Beyle sur le double point bourbonien et clérical. Quel est donc le texte qui excite l'indignation de M. Muller, où il voit au moins l'annonce d'une candidature à l'Académie (outre !) ou un ménagement pour une « coterie politique », et qui lui fait mobiliser cette artillerie lourde sous laquelle plient les ressorts du pauvre divan ? Ceci : « Nous tenons d'une élite intellectuelle qui a commencé à Socrate et qui a abouti à Voltaire le droit d'exprimer librement notre opinion sur les choses religieuses. » Voici donc les termes qui auraient lésé les droits de cette élite, ou tout au moins le laïcisme intégral de M. Muller :

« Le gouvernement du parti-prêtre pendant quinze ans, disais-je, de 1814 à 1830, a marqué la France exactement comme la tyrannie Raillanne a marqué Stendhal. En 1814 il oublie sa tyrannie Raillanne privée, parce qu'elle débouche et se fond dans une tyrannie Raillanne publique. Bien entendu, nous n'abondons pas, nous, dans le sens et dans les rancunes de Beyle, ni contre Raillanne, que les Dauphinois admirèrent pour son ouvrage intelligent et alerte pendant la persécution, ni contre la Restauration qui, tout pesé, a mérité son nom. Nous précisons simplement trois points. »

Trois points qui, après tout, comme leur nombre l'indique, se posent à gauche ! Et qui sont, d'abord que l'éducation

cléricale a rendu Stendhal anticlérical, ensuite que l'anticléricalisme de Stendhal est celui du petit bourgeois français, enfin que la couleur de ce noir clérical reparaît dans le *Rouge et le Noir*. Ces trois points de gauche devront-ils m'obliger à épouser les rancunes personnelles de Beyle contre Raillanne, qui a risqué dix fois sa vie pendant la Terreur ? Un livre sur Raillanne, dont les éléments se trouvent sûrement dans les archives dauphinoises, est demandé par les stendhaliens, et Henri Martineau est tout disposé à le publier. L'auteur de ce livre devra-t-il l'appeler le tyran, sous peine de passer pour clérical ? Comme Stendhal la tyrannie Raillanne, les stendhaliens auront-ils à secouer la tyrannie Muller ? Quant à la Restauration, la phrase indique que ce gouvernement a comporté, comme tous les gouvernements, un mélange de bien et de mal, et qu'après expertise l'observateur impartial estime que le bien l'a emporté. N'en va-t-il pas de même de la Troisième République ? Si le critique croit devoir coucher par écrit ces deux truismes, au lieu de les laisser sous-entendus de tout homme de bon sens, ce n'est pas du tout qu'il aspire à l'Académie, mais qu'une absence manifeste de parti-pris en matière politique lui paraît conférer plus d'autorité à sa présentation de Stendhal comme homme de gauche. « Que voulez-vous, mes bons messieurs, vous voyez que je n'y mets pas du mien, et qu'il faut prendre ce Beyle comme ça ! Il porte de l'eau au moulin de Marianne. Et cela ce n'est pas un sectaire comme M. Muller qui le dit, mais un esprit modéré, impartial, la parfaite raison qui fuit toute extrémité ! Stendhal homme de gauche, grand homme de gauche, n'en est que mieux accepté par le benoît lecteur, et le « vieux radical » se frotte les mains. André Gide écrivait un jour qu'il ne lisait pas l'*A. F.* de peur de devenir républicain. On a du mérite à le rester, quand on lit M. Muller.

Si M. Muller signale mon bout d'oreille droite à la vigilance des anti-cléricaux et des anti-bourbonniens, M. l'abbé Bethléem, qui me rudoie dans la *Revue des Lectures*, désigne par ailleurs à son public mon bout d'oreille gauche. (Je note en passant, pour M. Bethléem, que j'ai moi-même qualifié

de romanesque l'opinion de Saint-Simon sur le P. Tellier, mais de là à l'appeler le bon Père, avec M. l'abbé, hum ! Comme le bon Père des *Provinciales*, alors !)

Stendhal anticlérical, soit, mais, à la différence de M. Muller, avec nuance et mesure ! Si nous ne possédions que ses romans, s'en douterait-on ? Il ne manque pas de prêtres, évêques et archevêques, dans *le Rouge et le Noir* : le nombre des braves gens, Chelan, Pirard, et des honnêtes gens, l'évêque d'Agde et l'archevêque de Besançon, dépasse de beaucoup, parmi ces prêtres, celui des canailles, qui sont deux, Castanède et Frilair. Presque tout l'anticléricalisme de Stendhal est logé dans *Henri Brulard*, amené par les souvenirs et les associations d'idées de la tyrannie Raillanne. Il est remarquable que Julien et, Fabrice, qui n'aiment ou ne connaissent pas leur père, aient tous les deux pour père spirituel un prêtre, une manière de saint : l'abbé Chelan et l'abbé Blanès. Beyle à dix ans a détesté son précepteur, et à quarante ans il a été, comme tous les Français libéraux, contre la Congrégation. En outre, il tient le *Génie du Christianisme* pour une œuvre hypocrite. (Mais l'auteur du *Génie* n'est pas un prêtre !) Voilà à quoi se réduit l'anticléricalisme de Stendhal. Ce sont des réactions occasionnelles, explicables, parfois louables, qui n'entament pas les idées profondes. Si Beyle, disciple du XVIIIe siècle, n'a pas gardé une once de christianisme, il n'en considère pas moins la vie cléricale comme une des plus intéressantes et des plus dignes d'être vécues. Non seulement pour les satisfactions qu'elle apporte à une ambition raffinée, mais même pour les services qu'elle rend aux hommes. Qui donc a écrit : « Le plus mauvais curé vaut mieux, dans l'intérêt de la civilisation, que l'absence de tout curé. » Gémissez, M. Muller ! C'est Stendhal...

Dès lors, la vaste érudition stendhalienne de M. Muller ne fait pas qu'il témoigne d'un stendhalisme très sûr, ni même d'une lecture très exacte, quand il écrit : « Il abhorrait le gouvernement et l'Église, le trône et l'autel, et il ne s'en cachait pas. Le titre *Le Rouge et le Noir* est à lui seul un scandale : qu'est-ce autre chose qu'une expression colorée pour dire ce qu'on n'écrivait pas encore, mais ce que sûre-

ment chuchotaient déjà les libéraux : *Le Sabre et le Goupillon !* »

Contre-sens stendhalien et contre-sens historique ! La formule de l'affaire Dreyfus, laquelle ne s'emploie plus que dans le langage burlesque, signifiait l'association du sabre et du goupillon, soit des officiers et des prêtres, comme il y avait sous Charles X une association du roi et de l'Église, soit du trône et de l'autel. Mais où voit-on, au temps de la Restauration, une association de ce genre entre les militaires et le clergé ? Sous la Révolution et l'Empire, l'armée était anticléricale, et même antireligieuse. On connaît le mot d'un des généraux de Napoléon, le jour du couronnement à Notre-Dame, quand le nouveau Charlemagne lui demanda s'il ne manquait rien : « Il y manque les cinq cent mille hommes qui se sont fait tuer pour supprimer ça. » Sous la Restauration, il va de soi que les bien-pensants furent plutôt favorisés dans l'avancement, et des maréchaux de Napoléon portèrent le cierge dans les processions. Mais ces photophores furent chansonnés, et le loyalisme monarchique de l'armée, c'est-à-dire son obéissance au pouvoir civil, n'avait rien de commun avec le cléricalisme militaire ou le militarisme clérical que symbolisaient, au temps de l'Affaire, l'arme de la cavalerie associée au bâton du bénitier. Surtout à aucun moment, dans le roman de Stendhal, on ne voit quoi que ce soit qui ressemble à cette alliance du rouge et du noir, du militaire et du clérical. Le titre signifie : rouge ou noir ? Comme Fabrice, Julien est capable de faire un officier ou un prêtre, de devenir général ou évêque. Sous Napoléon pas d'hésitation : c'était le rouge. Sous les Bourbons ce sera le noir. A moins que... Mais à peine dans le rouge militaire, Julien est happé par l'échafaud.

Non seulement Rouge ou Noir, et non rouge et noir, pour Julien, mais Rouge ou Noir, et non rouge et noir, pour l'opinion ! Sous la Restauration et surtout sous la monarchie de Juillet, le militarisme est à gauche, le sabre et l'ami du sabre abhorrent le goupillon. Etre pour le rouge, c'est vouloir déchirer les traités de 1815, marcher sur le Rhin, c'est-à-dire y faire marcher nos héroïques soldats, prendre le chemin de la Pologne et la revanche de Waterloo. Etre pour le noir, c'est

croupir dans une paix honteuse, comme le goupillon dans le bénitier. Le noir va du fourgon étranger, qui ramène le trône et l'autel, à la redingote du pasteur Pritchard, drap mortuaire de l'honneur français. La forme politique du rouge, ce sera sous Louis Philippe le Regimbard de l'*Education Sentimentale,* que le Rhin inquiétait tant, qu'il s'en faisait habiller par le tailleur de l'École Polytechnique.

Ce qu'on a appelé en 1898 l'alliance du sabre et du goupillon est bien postérieur à Stendhal. Il faut en chercher l'origine dans la loi Falloux et la liberté d'enseignement, qui ont fait passer au clergé, surtout aux congrégations, une grosse influence sur la formation des officiers. Il faut surtout y voir, sous la République, la coalition naturelle des forces longtemps hostiles à ce régime. Mais enfin c'est aujourd'hui de l'histoire ancienne, presqu'aussi ancienne que le costume militairement taillé de Regimbard.

Stendhal n'était pas homme à s'encroûter et à se fixer dans des rengaines, et il faut comprendre le stendhalisme comme un mouvement, et comme une critique continuelle des fanatismes. Terminons par une histoire dauphinoise. Un député socialiste de l'Isère, M. Chastenet, vient d'être frappé, censuré, exclu, privé du droit de s'appeler Pietro, et je ne sais quoi encore, par la Fédération de ce département, pour avoir souhaité publiquement de revoir les Chartreux dans la Grande Chartreuse. Dussè-je en être nommé d'office et par acclamations académicien, je n'hésite pas à déclarer que je partage cette opinion. Quoiqu'il en soit, M. Chastenet va comparaître devant le congrès socialiste, et il aura à s'y défendre. Il est probable que M. Muller s'encadre dans le parti radical-socialiste, mais enfin il n'y aurait rien d'impossible à ce qu'il fût socialiste tout court, et qu'il fît partie du tribunal qui jugera le délinquant. Je recommande alors à M. Chastenet, quand il présentera sa défense, cette citation d'un de ses compatriotes dauphinois : « Les Chartreux distribuaient au peuple le plus grand des bienfaits : un gouvernement juste et impartial. »

« Quel est le calotin qui a dit cela ? demandera sévèrement M. Muller. — Stendhal. »

Et sur Mistral.

Comme le vendredi à la Chambre, c'est aujourd'hui jour d'interpellation. Interpellé à gauche par M. Muller, à droite par M. l'abbé Bethléem, sur Stendhal, le gouvernement trouve encore dans un livre de Charles Maurras *Nouveaux Méandres*, que publie somptueusement le *Cadran*, la suite ou la reprise d'une vieille interpellation sur Mistral et Lamartine.

L'interpellation est développée d'une tribune magnifique, les rues et le quai de Cassis, le jour où les compatriotes de Calendal célèbrent le jubilé de *Calendal*. A vrai dire il s'agit d'une interpellation confidentielle, puisque Maurras y souhaitait simplement me promener sur ces bords pour me dire « deux ou trois bonnes choses ». Une querelle s'était émue sur l'inspiration lamartinienne de Mistral, qui me paraissait assez secondaire, et que Maurras, s'appuyant sur quelques grandes odes des *Iles d'Or*, estimait capitale. Je crois même que Maurras, dans un article que ne recueillent pas les *Nouveaux Méandres*, me soupçonnait pour cela d'hostilité envers le Midi, et se demandait s'il n'y avait pas là un coup d'épaule perfide pour rejeter la Provence et sa poésie hors de la grande circulation française. Comme ma contribution au numéro de la *N. R. F.* sur Mistral est précisément un *Mistral et Lamartine*, je crois que le quai de Cassis nous eût vus bientôt d'accord, et que les Cassidiens n'eussent pas assisté à une reprise de la bataille entre Calendal et Alphéran.

Proumte, cadun, zou ! atesuro
Dins lou pitre de l'autre un fourmidable cop.

Il est vrai que les *Iles d'Or* et les *Olivades*, plus que *Mireille* et *Calendal*, témoignent d'une influence des rythmes de la poésie d'oïl sur le lyrisme d'oc, mais cette influence ne va pas bien loin, elle demeure localisée dans la forme et dans l'élan général de la strophe lyrique, elle est d'autant moins spécialement lamartinienne que le lyrisme objectif de Mistral demeure à peu près étranger au lyrisme personnel et aux

effusions des *Méditations* et des *Harmonies*, comme d'ailleurs à toute l'atmosphère romantique. Entre Mistral et Lamartine il y a une sympathie de climat plutôt qu'un courant d'imitation ou d'inspiration. Il est d'ailleurs exact que la partie lyrique de la poésie mistralienne comporte plus d'affinités que la poésie épique avec la poésie de langue d'oïl, et l'on peut souscrire à cette conclusion de Maurras : « Nulle part il ne doit autant à des prédécesseurs, poètes ignorés des chansons populaires, poètes raffinés de la haute culture littéraire. » Soit ! Mais prenez l'admirable *Florilège* des Troubadours qu'a donné M. André Berry, et les *Recueillements Poétiques*, et vous verrez que Mistral reste en somme plus près du premier que du second. Dans *Espoucado*, Lamartine est relayé par Gelu :

Ah! li foutrau de tontalori...

Mistral reste un *Vingt-ans-en-*1850, qui tient Hugo et Musset pour non avenus, tourne le dos radicalement à son contemporain Baudelaire et aux frissons nouveaux, s'appuie sans insister sur Malherbe, J.-B. Rousseau (à l'exclusion absolue de J.-J., le père du romantisme) et le Lamartine le moins romantique, mais, au contraire, en insistant longuement et beaucoup, sur Virgile, et continue la veine classique comme le sillon du Rhône continue celui de la Saône. Ah ! si Sainte-Beuve avait trouvé ce poète-là en français pour le jeter dans les jambes de Hugo ! Au Provençal il ne sut que dire, la seule fois qu'il le vit : « Alors c'est vous, Monsieur, qu'on a osé comparer à Homère ! »

Les interpellations sont closes. Le public, confiant dans le gouvernement pour pratiquer en matière stendhalienne une critique étrangère aux « coteries politiques » et religieuses, ainsi que pour continuer l'incorporation de Mistral aux grands courants de la vie poétique française, et repoussant toute addition, voudra bien passer à l'ordre du jour.

ALBERT THIBAUDET

LA NUIT D'IDUMÉE : MALLARMÉ ET LA CABALE

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée...
... et quand elle a montré cette relique
A ce père essayant un sourire ennemi,
La solitude bleue et stérile a frémi.
O la berceuse... accueille une horrible naissance
. . . .
Avec le doigt fané presseras-tu le sein
Par qui coule en blancheur sibylline la femme
Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame ?

Ceci est adressé à la femme de Mallarmé, à qui le poète demande d'accueillir favorablement, et de nourrir de sa sympathie féminine un poème nouveau-né.

(Molière : *C'est un petit enfant tout nouveau-né, Madame...*
Votre approbation peut lui servir de mère)

L'Idumée est le pays d'Edom, qui était le pays d'Esaü : Esaü, l'aîné déshérité en faveur du cadet Jacob ; l'aîné hirsute et monstrueux ; — pour tromper le père aveugle, et lui tirer la bénédiction magique indispensable, la mère avait revêtu le doux cadet de peaux de bêtes.

C'est que, pour la Cabale juive, cette histoire est symbolique d'un grand événement cosmique : Dieu avait d'abord créé une humanité monstrueuse et qui n'a pas pu vivre. Il l'a détruite et remplacée par l'humanité actuelle, comme le premier né Esaü est remplacé par Jacob. Ces hommes préadamiques sont appelés par la Cabale *les rois d'Edom,* les rois d'Idumée.

Or, cette humanité primitive n'avait pas pu vivre parce qu'elle n'était pas une humanité sexuelle. Ces êtres primitifs se reproduisaient sans femmes. Chose monstrueuse, et qui les empêchait d'être « à l'image de Dieu, mâle et femelle ». Car le Dieu de la Cabale est un Dieu hermaphrodite, et il est bien spécifié qu'Adam fut créé « mâle et femelle, à l'image de Dieu », c'est-à-dire hermaphrodite. Adam fut ensuite partagé en deux, comme Dieu, et eut son Eve, comme Dieu a sa Matrona. (On peut interpréter, si on veut, que les Pré-Adamites sont Adam avant cette division ; mais je simplifie le mythe, Mallarmé prenant l'autre forme : celle où des races préhumaines ont précédé Adam.)

Le poète a créé son poème seul, sans femme ; comme les rois préhumains d'Idumée : c'est donc *l'enfant d'une nuit d'Idumée*. Il a la même horreur que la Cabale pour cette monstruosité, qu'il appelle *une horrible naissance* ; il l'appelle aussi une *relique* : car c'est un vestige de temps préhistoriques ; et si

La solitude bleue et stérile a frémi

c'est par la même horreur ; le père lui-même a essayé *un sourire ennemi* pour bien marquer qu'il sait bien être hors de Dieu.

Mais ce monstre peut être humanisé : si la femme l'accueille et le nourrit, de son lait, *la blancheur sybilline* aura ce pouvoir mystérieux de transformer le petit être horrible, qui le demande : il sort d'un azur *vierge*, où la femme, où le sexe n'existait pas ; et il est donc affamé.

Si donc la femme veut bien accueillir l'enfant qui n'est pas venu d'elle, l'enfant d'une nuit d'Idumée, il entrera dans la famille humaine, *avec ta fille*

O la berceuse avec ta fille et l'innocence...

car les rois d'Idumée sont coupables d'être monstrueux.

Ce ne sont pas seulement les vers séparés et les mots précis qu'explique le mythe cabaliste, mais l'atmosphère d'horreur du poème tout entier :

Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée...

le poète nous place à l'aube monstrueuse des temps, aux moments formidables où les êtres n'étaient pas encore ce que Dieu voulait. Le *don du poème*, ainsi replacé dans le mythe qui l'a inspiré, devient plus compréhensible, et plus évocateur de mystère et de terreur. Le *Zohar* dit :

Ainsi qu'il est écrit : Tels sont les rois qui régnèrent au pays d'Edom (Idumée) avant que les enfants d'Israël eussent un roi. Le pays d'Edom désigne la région des rigueurs... Les mondes préexistants n'étaient créés que par le *Yod*, le Principe mâle... Le mâle seul opérait... Les hommes ainsi nés ne pouvaient subsister, parce que... le *Hé* (Principe femelle) y manquait totalement... Ce n'est que le monde actuel qui fut créé par le Principe mâle conjointement avec le Principe femelle. Et l'homme est aussi formé par la coopération des deux... dans le monde actuel, il est fait à l'image et à la ressemblance de Dieu, puisque l'homme et la femme coopèrent à la génération...

Avant la création d'Adam, Dieu avait créé un autre homme, mâle seul, sans femelle, ce qui ne l'a pas empêché d'engendrer des enfants...

L'idée que certains de ces êtres primitifs peuvent subsister s'ils sont mis en relation avec la femme est aussi dans la Cabale :

Quand l'homme a été constitué, l'existence de ceux que le monde portait avant cessa, à l'exception de l'être dont l'Écriture dit : Et sa femme se nommait Mehetabel, fille de Matred... Bien que cet être ait pu subsister dans les mondes primitifs, il n'a pu arriver à la perfection qu'après la formation de l'homme.

C'est-à-dire après l'apparition de la femme, qui vient avec l'homme, et après son propre mariage avec Mehetabel, fille de Matred. C'est peut-être pour cela que Mallarmé introduit *avec ta fille* :

O la berceuse avec ta fille...

La fille de la femme devra devenir l'épouse de l'enfant d'Idumée, de même que la femme en sera la nourrice. Car le poète cherche, suivant les mots du *Zohar*, à faire arriver cet être à la perfection :

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée...

DENIS SAURAT

COMMENTAIRE A « VAGADU »

Lorsque j'eus terminé *Hécate* j'avais sur les bras un personnage bien vivant et très exigeant, Catherine Crachat, dont certains avaient pu dire que ses actions n'étaient pas entièrement probantes. L'aventure de Catherine Crachat tournait court. Son premier mouvement qui avait été de « rater » un amour avec éclat, suivi d'un mouvement pour rater sa vie, était couronné par un mouvement plus mystérieux à la fin, quand en présence d'une volonté supérieure de ce même amour, elle ne pouvait comprendre, et se trouvait définitivement évincée par la mort. Je n'avais pourtant aucun doute sur la réalité de cette femme du jour, avec son tragique étouffé, toujours adossée au malheur. J'avais souvent rencontré Catherine Crachat. Mais je ne pouvais nier qu'elle fût comme suspendue et j'étais amené à chercher ce qu'elle devait encore me dire. Son attitude finale, tellement entre la vie et la mort, ne demandait pas un nouveau développement ; au contraire il y avait beaucoup à apprendre de son enfance, pour, remontant le temps, l'envelopper complètement avec elle-même, exposer toute sa nécessité. Ce type froid et passionné destiné à tuer l'amour autour de lui ne s'était formé qu'après des expériences très malheureuses (ainsi que je l'avais sommairement indiqué), et pendant un moment je songeai à un récit de l'adolescence de Catherine. Ce n'était pas du tout satisfaisant. Il y avait une catastrophe, dans Catherine Crachat, qu'il fallait retrouver. J'eus alors la chance de recevoir un document d'un prix extraordinaire et de pouvoir l'éclairer par des lumières suffisantes. Ce document, qui reproduisait les principaux mouvements d'un esprit qui passait par les bouleversements profonds d'une analyse selon la méthode de Freud,

me parut d'abord doué de la plus haute valeur tragique. Je m'enfonçai, en ce qui me concerne, avec passion dans la réalité du document, non sans malaise, mais sans douter un instant que la vie fût là touchée dans le silence de ses profondeurs. La puissance de cette matière était telle, et si implacable le mouvement qui l'animait, que je ne pouvais résister à l'envie de faire ce qui n'avait point été fait encore : le tableau d'un tel mouvement, le portrait d'un être engagé dans ce mouvement. Un artiste ne se soucie pas de doctrines, et non plus de thérapeutique ; mais il se précipite là où il peut avoir sur la tragédie une connaissance nouvelle. Je n'avais pour me guider que l'intuition, l'élection secrète en faveur de ce qui *doit* être. Or il se trouvait que le document, provenant d'une femme, émanait d'un type psychologique voisin (à une certaine profondeur) du type que j'avais d'abord inventé ; cette femme *connaissait Catherine Crachat*, j'entends par là qu'elle avait réfléchi sur Catherine dans la mesure où Catherine exprimait un certain nombre de ses tendances. J'eus la hardiesse de placer le document sur Catherine et de supposer l'analyse de Catherine.

Une psychanalyse n'est pas une plaisanterie, ni une opération bénigne. C'est une opération ardue, dramatique au contraire, qui même si elle se passe sans tentative de suicide ou sans un excessif chagrin, met aux prises des forces redoutables, entre deux protagonistes en tête-à-tête pendant une, deux ou trois années. Les aventures, les épisodes, les coups de théâtre ne manquent pas. La guérison — au cas où l'on doit en attendre une — ne se produira qu'après une mobilisation, une nouvelle adaptation des énergies les plus saignantes de la personne. Il y a abolition du temps quand les images se confondent, maintes altérations de l'espace quand les images prolifèrent les unes sur les autres. Quelle patience il faut à l'esprit pour déchiffrer l'esprit ! Le matériel, qu'il se présente sous la figure barbare du rêve, ou sous la forme subtile et ultra-rapide des associations d'idées, est très différent de la conscience ordinaire. Le plus surprenant est sans doute que la logique et la dialectique, qui affinent toujours plus les

relations supérieures, fassent ici complètement défaut. Dans ce monde, la causalité est « agglutinée » en ce sens qu'un effet répond à plusieurs causes simultanées et souvent hétérogènes. Comment s'est faite l'unité ? Par l'émotion, dont l'éclair affirme que la vérité est subjective. On découvre des fantasmagories immenses, composées de ces émotions durcies, et enfouies comme des mines de charbon sous la terre.

Je me permettrai maintenant de toucher (en profane) trois points de doctrine. (Ces points ont rapport à tout ce que nous pensons et sentons.) Freud a bouleversé la psychologie classique en établissant trois faits, en découvrant si vous voulez trois continents :

1. *L'inconscient existe* à tout moment, de proportions beaucoup plus vastes que le conscient, et la personne y a accès par l'émotion ;

2. L'inconscient affectif est dominé par *l'énergie sexuelle* ou érotique ; le pôle contraire, également primitif, est *l'instinct de la mort* ;

3. Le développement de la vie sexuelle inconsciente, en tout homme, s'accompagne de culpabilité, ou en d'autres termes du sentiment d'une faute profonde.

C'est en partant des trois points, et de l'histoire ou genèse de l'esprit *personnel* dans le sein des forces universelles (avec les conflits inévitables entre leurs tendances partielles, entre les tendances et la personne, entre les tendances et la civilisation morale qui les dompte) que s'établit la vraie histoire d'un homme. Regrouper les forces et modifier les résultats de la genèse, voilà le but de l'analyse. Au contraire de ce que le public imagine, on se trouve alors devant une incroyable complication d'attitudes et de réactions « personnelles ». Tout ce qui a été une fois établi, y compris la maladie, résiste ; la révolution ne se fait pas sans une farouche bataille.

L'analyse de Catherine Crachat se meut essentiellement autour de la question de « la mort ». *Vagadu* est la figure archaïque et pour ainsi dire nègre qu'a pris l'inconscient devant la réalité de la mort : « l'âme de l'amour, *avec la mort dedans.* » Pour parler de façon succincte et grossière, Catherine qui a vu disparaître son père, sa mère et deux sœurs avant qu'elle eût six mois, a faussement divinisé l'image du

père, a haï l'image de la mère en l'assimilant à l'ordure, s'est barré ainsi par deux fois la voie de l'amour. Catherine découvre peu à peu que l'instinct de la mort l'imprègne et la possède. Encore comparable dans le premier roman à une déesse infernale, elle n'est plus dans le second qu'une idole nègre atrocement enivrée de larmes, qui doit être tuée — si Catherine veut vivre. Pendant des jours et des jours il est impossible de savoir si elle veut vivre. Elle voit le drame primitif en elle ; elle voit que le drame s'est répété beaucoup plus tard avec son amant Pierre Indemini, presque identique à ce qu'il était au commencement ; et il lui est impossible d' « en sortir ». Le monde extérieur ne lui aide plus, il a cessé d'être un point d'appui. Il rentre avec toutes ses apparences dans le tourbillon des fantasmes dont elle est pleine. — Ainsi, elle rencontre en cours de route le personnage de Luc Pascal, que l'on a connu dans *Le Monde Désert*. Mais Luc Pascal semble assez différent de ce que l'on pourrait attendre, et l'on ne tarde pas à apercevoir que s'il est différent c'est qu'il porte le *reflet* d'une volonté impérieuse de Catherine. — Ce n'est pas tout, et d'autres personnages singuliers se montrent. Mademoiselle Noémi jouant sur son théâtre est d'une consistance étrange. C'est qu'elle n'est pas un reflet, mais presque un moulage de Catherine, c'est qu'elle actualise en la prenant à son compte une part du cœur de Catherine. Je soutiens d'ailleurs que la nature hystérique de Noémi lui permet, tout en opérant de tels déplacements, de rester dans le naturel. Catherine enfin rencontre la nuit, dans une rue noire, une enfant, la Petite X..., sur laquelle je renonce à m'expliquer. J'ai seulement voulu faire *sentir* l'existence de la Petite X..., et si j'ai fait sentir cette existence aussi fortement que je la sens, mon but est atteint. Avec la Petite X... elle-même, à la fin du livre, disparaîtra la dernière « émanation » de Catherine.

C'est la tragédie qui nous importe. Le sujet de *Vagadu* n'est pas la psychanalyse. (On remarquera que le rôle de l'analyste est traité au second plan.) Le sujet de cet ouvrage est le salut d'un être, se jouant dans le monde inconscient

vu par une espèce de hublot. *Vagadu* est l'histoire d'une crise capitale. Je crois me trouver ainsi point trop éloigné de la position traditionnelle du roman. Et pourtant la lecture de mon ouvrage requiert sans doute une inclination toute nouvelle de l'esprit. Il y faut une nouvelle sorte d'attention, et des efforts particuliers. Le lecteur devra renoncer à comprendre clairement du premier coup ; il devra plutôt chercher à correspondre en secret aux choses variées, mais insistantes, qui passeront devant ses yeux.

Le moment me semble venu de faire quelques remarques sur le « réel » dans le roman. J'aimerais dégager pourquoi il importe que le roman brise les anciens cadres *véristes*. Le monde en a par-dessus les épaules du naturalisme, du vérisme, du populisme et de toute cette monotone « réalité » et de ces « mœurs » et de ces « voyages ». Le monde voudrait avancer d'un pas dans la connaissance de soi-même. Il est suffisamment engagé dans la catastrophe pour désirer des vues plus hardies.

Nous savons aujourd'hui que l'art procède des sources de l'inconscient, et qu'il représente une solution aux conflits de l'esprit. Nous savons que la branche aérienne de l'art est une des formes « sublimes » par lesquelles peut se développer l'instinct ; et que les divisions douloureuses qui engendrent le désordre et la maladie peuvent en un autre cas (sans doute avec le secours d'une révélation d'en-haut) produire ce que nous nommons la beauté. Dès que l'art a réalisé la beauté, il échappe à cette genèse dont il porte les marques sanglantes.

Depuis Baudelaire et Dostoïevski la passion de l'art créateur est d'aller rechercher toujours plus avant la source inconsciente. Pour expliquer le phénomène, on peut admettre que l'art tend à envelopper *plus* d'humanité et plus d'univers, en inventoriant son propre fonds. Il y a certainement un joint vif entre l'art et la connaissance. Pour en revenir au roman, celui-ci doit apporter aujourd'hui un *nouveau réel* plus profond et plus mystérieux que celui dans lequel on prétend que nous vivions. Le masque de l'homme social va tomber rapidement dans l'œuvre d'art. La progression est assez visible de Dostoïevski à Proust, à Joyce et à Kafka. L'un des éléments les plus importants du nouveau réel sera

la vie du rêve. Le rêve qui a cessé de passer pour un surajouté superficiel, un résidu d'images sans relation avec l'esprit (dire que deux siècles de psychologie ont admis cette bourde !) — le rêve significatif et redoutable avec sa figure ancienne doit exister dans le roman comme la seconde existence du personnage. A cause du niveau bas qu'occupe le rêve, je ne conseillerai pas d'enfermer le roman dans le rêve seul, pas plus que je ne désire voir l'œuvre d'art traiter exclusivement de l'*anankè* dans l'esprit. Mais il faut exiger que le rêve soit *vrai*. Le procédé littéraire s'inspirant des réalités oniriques n'a aucune valeur. Rien de plus bête que le rêve en simili. Le rêve, facile à imiter, est inimitable. Le rêve d'un personnage est si essentiellement lui-même que nul ne doit s'y tromper. Le rêve sera vrai quand il concordera *dans le sentiment le plus profond de l'auteur, donc aussi du lecteur*, avec le possible du personnage et le déroulement de sa nécessité. Encore une, fois tout ceci n'a rien à faire avec la logique. C'est affaire d'auto-examen de l'auteur, pénétrant jusqu'à son personnage. Un personnage n'est jamais qu'un morceau intime de nous-mêmes, et toute œuvre, quelle qu'elle soit, est une confession qui subit une métamorphose.

Il resterait à dire un mot sur ce qui doit séparer la profondeur de la surface, ou encore le subjectif de l'objectif : limite mobile et mystérieuse. Le mouvement de cette limite entre les deux règnes dépend beaucoup du point de vue central : on peut placer l'œuvre à tel ou tel degré. Il est permis d'affirmer que c'est en effaçant autant que possible la limite que l'on pourra réaliser le plus d'art, et emporter ainsi la plus grande conviction. Dans *Vagadu* je n'ai jamais pu séparer nettement les deux réels. On ne s'étonnera pas d'y voir le monde « extérieur » ressembler un peu à un cauchemar, tandis que le rêve, le vrai rêve de Catherine, lorsqu'il a dépassé la période du tohu-bohu, prend une autorité et une solidité formidables. J'ai dû en somme me confier toujours à la puissance affective souterraine de mon lecteur, chaque fois que l'expression élucidée était impossible.

PIERRE JEAN JOUVE

CHRONIQUE MUSICALE

« Géographie musicale 1931 »

Sous ce titre la *Revue musicale* a fait paraître au cours de l'été un numéro spécial, qui constitue une sorte de tableau d'ensemble de la situation de la musique en Europe et en Amérique. Pour être tout à fait complet il n'y manque que l'Espagne.

Aux musiciens, à tous ceux qui s'intéressent à la situation actuelle de la musique et à ses perspectives d'avenir, cette *Géographie* apporte de précieux renseignements sur la vie musicale de nos jours, vie beaucoup plus complexe, plus intense et plus variée que nous ne sommes tentés de le croire en la considérant chacun de notre petit coin, quand bien même ce « petit coin » serait Paris, Berlin ou Vienne. Car l'un des traits les plus caractéristiques de l'activité musicale moderne, c'est sa décentralisation, le développement des écoles et courants nationaux. Une étude de ce genre il y a un quart de siècle n'aurait certainement compris que l'Allemagne, la France, la Russie, l'Italie et l'Autriche. A lui seul Chopin figurait alors l'école polonaise (?) ; l'école anglaise... mais ce terme aurait fait sourire en 1905. Et je ne parle pas des pays de l'Amérique latine ou anglo-saxonne. Aujourd'hui, la situation est toute différente : il n'existe pour ainsi dire pas de pays en Europe qui ne prétende à une certaine autonomie musicale et, chose bien plus étonnante encore, qui ne justifie plus ou moins ces prétentions. On pourrait croire à première vue que ce nationalisme musical est quelque peu artificiel, qu'il est conditionné par les circonstances politiques, par la « balkanisation » de l'Europe, les différentes nationalités qui ont

reconquis leur indépendance après la guerre, s'efforçant d'affirmer cette indépendance sous toutes ses formes. Et certes, l'on aurait tort de négliger complètement le facteur politique et les mesures de protectionnisme artistique qu'il détermine en certains cas ; mais il est hors de doute que ce morcellement de la culture musicale européenne auquel nous assistons aujourd'hui, que cette décentralisation est aussi le résultat de causes spécifiquement musicales dont l'influence se faisait sentir déjà bien avant la guerre, mais qui trouvent dans la structure et dans l'idéologie de l'Europe actuelle un terrain particulièrement propice à leur action. Parmi ces causes, il faut en retenir deux surtout, me semble-t-il : la décadence de l'hégémonie musicale de l'Allemagne, d'une part, et, d'autre part, le désir, le besoin plutôt de rénover le langage sonore, besoin qui dans certains pays, comme la Hongrie, la Roumanie, incite les compositeurs à étudier de plus près et à utiliser leur folklore national, tandis qu'en Italie, par exemple, il provoque un retour à d'anciennes traditions depuis longtemps oubliées.

Le lecteur de la *Géographie musicale* 1931 ne pourra manquer d'être frappé par ce fait que toutes les jeunes écoles nationales, dont quelques-unes sont aujourd'hui florissantes, ont eu à lutter à leurs débuts contre la pensée musicale allemande, et que celles-là seules se sont heureusement développées, qui ont réussi à se libérer plus ou moins de son influence. Il est toujours dangereux, évidemment, et même quelque peu ridicule d'essayer de déterminer ce qui serait arrivé si... Mais il est permis de supposer, me semble-t-il, que si le génie musical allemand n'avait pas subi une certaine éclipse après Wagner, la géographie musicale de l'Europe aurait présenté actuellement un tout autre aspect, car elle aurait conservé sa structure relativement homogène et centralisée.

Il nous faut faire aujourd'hui un certain effort pour nous représenter la situation de la musique à la fin du siècle dernier, quand toutes les conceptions sonores se trouvaient déterminées soit par le classicisme beethovenien ou post-beethovenien (Mendelssohn, Brahms), soit par les romantiques : Schumann, Liszt, Wagner. Il n'y avait en somme

alors d'autre musique instrumentale que la musique allemande. L'opéra seul, en Italie, en France, en Russie, avait échappé plus ou moins à cette emprise que finit cependant par subir même un Italien intégral comme Verdi, même un Chabrier. Dans ces conditions, tout pays qui s'éveillait à la culture musicale européenne et essayait d'y prendre part, se trouvait fatalement entraîné dans l'orbite des compositeurs allemands en dehors de qui il ne pouvait y avoir de salut, semblait-il, et dont l'action était d'autant plus puissante que la plupart de ceux qui la subissaient ne s'en rendaient même pas compte parce que la pensée musicale allemande du XIXe siècle ayant fini par s'identifier avec la musique tout court, avait acquis une valeur en quelque sorte canonique. Aussi, quand un musicien tchèque comme Smetana, par exemple, veut créer un art national et utilise pour cela les chants et les danses de son pays, il ne peut faire autrement au début que d'appliquer à cette matière les formes et les procédés que l'on enseignait dans tous les conservatoires de l'Europe et qui se contentaient de traduire en formules abstraites, pour tous obligatoires, les conceptions des grands Allemands. Par bonheur pour les nations riches en folklore musical mais tardivement venues à la musique savante, Wagner une fois disparu, l'Allemagne connut à son tour une longue période d'épigones et d'académisme qui affaiblit quelque peu son prestige. Puis vinrent les Russes dont l'apparition marque, je crois, un moment capital dans l'histoire de la musique moderne.

On peut dire en effet sans être taxé d'exagération que la carte musicale de l'Europe est jusqu'à un certain point l'œuvre de l'école russe, des Cinq, et plus tard de Stravinsky. Les Cinq exercèrent partout, sauf en Allemagne même, une influence plus ou moins profonde, mais exclusivement libératrice, révolutionnaire. Le plus curieux, c'est qu'à l'exception de Moussorgsky, les Cinq et leur maître Glinka, n'étaient rien moins que des révolutionnaires. Sans parler de Cui qui ne joua du reste qu'un rôle effacé, Borodine, Balakirev et Rimsky-Korsakov nous apparaissent aujourd'hui comme des compositeurs de grand talent mais timides à l'excès et d'autant plus respectueux des

règles et formules des conservatoires qu'ils se rendaient compte combien insuffisante était leur propre science. Nombre de leurs audaces en somme, les plus heureuses, sont des audaces d'autodidactes. Mais en marchant sur les traces de Glinka, ils annexèrent le chant populaire à la musique savante, et ils réussirent à donner au folklore droit de cité dans la culture musicale. Et c'est précisément ce côté de leur œuvre qui s'avéra fécond : on ne copia pas les Russes en Europe, mais on suivit leur exemple, on comprit leur leçon comme un appel à l'autonomie, à la révolte contre les canons classiques et romantiques. Dans les pays de vieille culture musicale, où sous une forme ou sous une autre les anciennes traditions nationales avaient malgré tout persisté, comme en France, leur action demeura relativement superficielle, mais en Espagne, dans les pays de l'Europe centrale, en Pologne, en Roumanie, en Scandinavie, l'exemple des Russes agit comme un ferment puissant, et ouvrit la voie à ce besoin de renouvellement que l'on ressentait un peu partout mais auquel on n'osait s'abandonner. Personne ne s'avisa jamais de copier Moussorgsky ; mais le fait même que *Boris Godounov* existait, dégageait l'horizon et permettait toutes les audaces. Il en fut de même plus tard pour Debussy : son influence directe ne fut jamais bien grande à l'étranger et particulièrement en Europe centrale, et cependant son art joua, lui aussi, un rôle libérateur et sapa la doctrine classico-romantique en révélant la possibilité d'autres formes, d'autres conceptions.

Le résultat, pour le moment, c'est le chaos. Il est loin de nous, le temps où trois, quatre grands noms dominaient la musique, où l'activité musicale se trouvait concentrée dans quelques villes allemandes, à Paris et à Vienne, le reste de l'Europe figurant la « province », où aux rangs serrés des « conservateurs » s'opposaient en bloc les « révolutionnaires ». Les deux partis se sont aujourd'hui émiettés et auraient bien de la peine à se reconnaître dans les groupements actuels, car la division s'est introduite jusque dans les écoles nationales nées d'hier : si quelques-unes, comme les écoles espagnole, hongroise ou roumaine, offrent une certaine unité du fait qu'elles demeurent en contact étroit avec le

chant populaire, d'autres, telles que les écoles belge ou hollandaise, ne représentent en somme qu'un terme géographique commode pour désigner un groupe de musiciens nés dans un même pays, mais n'ayant presque rien de commun entre eux.

Que sortira-t-il de ce désordre et à quoi aboutira-t-il, se demande-t-on parfois. Mais pourquoi faut-il absolument qu'il en « sorte » quelque chose, qu'il « aboutisse » à quelque chose ?... Pourquoi faut-il absolument que l'unité de l'Europe musicale — unité relative, bien entendu — se rétablisse au profit de tel ou tel pays, autour de telles ou telles conceptions ? Qui sait ? peut-être cette guerre de tous contre tous, aux péripéties de laquelle nous assistons sans toujours les comprendre, ira-t-elle encore en s'aggravant... A en juger d'après ses résultats, nous aurions tort en somme de nous en plaindre. Ce n'est pas que les chefs-d'œuvre abondent, ils sont aussi rares que par le passé. Mais ce que la vie musicale européenne a perdu en unité, en harmonie, elle l'a gagné, semble-t-il, en diversité et en possibilités de tout genre. Il est permis de se demander ce qu'il serait advenu de compositeurs tels que Béla Bartok, Janacek, Manuel de Falla au sein d'une culture musicale plus ou moins centralisée : ils n'ont certainement pu donner leur pleine mesure que parce que le saint empire germanique de la musique s'était écroulé. L'extraordinaire développement de l'école anglaise au cours du dernier quart de siècle est dû pour une grande part, lui aussi, à ce « gâchis » qui irrite et épouvante tant de gens.

Il faut dire du reste que la cause de l' « unité » est loin d'être perdue, mais il ne s'agit plus que d'une unité complexe, super-nationale en quelque sorte et qui se réaliserait dans la diversité : s'inspirant de l' « esprit de Genève », c'est à ce but au fond que tend la Société Internationale de musique avec ses congrès, ses expositions, ses festivals où les adversaires apprennent sinon à se comprendre, du moins à se connaître.

B. DE SCHLOEZER

NOTES D'UN LECTEUR

> Toutes les beautés intellectuelles qui se trouvent dans un beau style, tous les rapports dont il est composé sont autant de vérités aussi utiles, et peut-être plus précieuses pour l'esprit public que celles qui peuvent faire le fond du sujet.
>
> BUFFON.

Mais quel temps ne faut-il pas pour qu'on apprécie à leur valeur ces beautés, ces rapports, quand ils sont nouveaux.

On peut penser que si jusqu'ici on a peu étudié le style d'André Gide, à qui on ne marchande pas cependant le titre de grand écrivain, c'est que chez lui l'importance du fond masque celle de la forme, la nouveauté de l'idée, celle du style. Ce qui chez lui invite à l'interprétation, c'est sa pensée volontiers ramassée ; sa forme, pour subtile qu'elle soit, est sans énigmes. Et pourtant, « la forme c'est le secret de l'œuvre », nous a-t-il dit lui même. Pénétrer ce secret, c'est le moyen de le forcer dans sa dernière retraite.

La première prose de Gide fut surtout une prose lyrique, (du reste chez lui, la pensée a l'accent du sentiment). Elle révélait des états plus que des connaissances et se proposait moins de raconter que d'ébranler, que de faire passer en autrui les forces qui l'habitaient. De n'avoir d'abord réglé son écriture que sur des nécessités intérieures c'est ce qui a permis à Gide, comme au poète, d'y imprimer toute sa sensibilité ; sa forme le mobilise tout entier, elle est la complète expression de lui-même.

Cette prose de Gide, peu tributaire en somme de son époque, tient son originalité de la sincérité de l'auteur ; elle est forte parce qu'il est un être plein de réserves dont le lyrisme est contenu.

Si Gide rejette tout cliché, c'est moins par horreur de la banalité que parce que sa ferveur le contraint à l'exactitude la plus concertée.

La langue de Gide ainsi formée par les besoins d'une nature très particulière et exceptionnellement frémissante, est devenue un mécanisme personnel qu'une continuelle exigence a maintenu vivant. Il faudrait pouvoir dépister les particularités de cet instrument sensible, de tout cela qui organisé en un mode nouveau devient le style.

C'est à l'empreinte qu'il laisse dans la langue que se mesure l'importance d'un écrivain.

Les mots dont Gide s'est servi pour exprimer l'essentiel de son être, il leur a conféré une sorte de physionomie nouvelle ; ils sont comme sortis du rang, et plus ils étaient quotidiens, usagés, plus intense, plus particulière devait être l'âme qui les transfigurait.

Il y en a auxquels il a donné un volume imprévu, chargé de je ne sais quel fluide : *présence, attente,* d'autres auxquels il a imprimé une force, une élasticité nouvelles : *contrainte, dénûment* ; certains qu'il a éclairés d'une façon à tout jamais tentante : *la soif, le risque.* Il y a des adjectifs qu'il a inclinés d'une manière spéciale : *urgent, pertinent, expédient,* des adverbes qui lui sont devenus un mode personnel : *éperdûment*... Il a fait de *disponible* un état d'âme, et il lui appartenait bien de tenter de conjuguer éperdu ! *Je m'éperds dans une désordonnée poursuite de choses fuyantes.* (Les Nourritures Terrestres) .

Il aime et excelle à redonner aux mots un lustre nouveau comme s'il redécouvrait leur sens : *informer la beauté,* si souvent employé depuis. Et s'il lui en manque un pour exprimer une nuance, il le forge : l'*angélisme,* (à propos de Jammes). Pas de langue plus fidèle que la sienne, pas de langue où la fréquence de certains tours soit plus révélatrice : Les *tout au contraire, tout aussi bien, tout à la fois* disent bien la position de cet « esprit non prévenu » qui se penche de tous

les côtés en même temps, — qui, selon l'expression de Claudel, « n'a pas de pente ».

Les *j'incline à, je me persuade que, je me retiens de* montrent la patience, le scrupule, le balancement de sa conscience. *Le repli*, le *retrait* viennent à qui a horreur du tapage, du bluff ; le *biais*, le *détour*, la *feinte* vont à qui n'attaque pas les choses de face et ne supporte pas de se laisser mettre au pied du mur.

Le goût du jeu, si particulier à son esprit, se retrouve dans sa forme, dans cette légère mystification où il emploie des expressions qui en frôlent d'autres de si près qu'elles font bifurquer l'esprit du lecteur, dont toujours il exige une entière fraîcheur d'attention. *Par horreur du devoir Lafcadio payait toujours comptant* (Les Caves du Vatican). *Les extrêmes me touchent*, etc...

Mais que dire de son *ah!*, discrète suffocation ! *ah :* interjection qui exprime l'admiration, la joie, la douleur, dit la grammaire. Que n'exprime-t-il pas d'inexprimable chez Gide. *Beau pays désiré, pour quelle extase et quel repos vas-tu répandre ah! ton étendue, sous la chaude lumière dorée.* (Amyntas) Quel adjuvant à étendue !

Devant moi, ah! que toute chose s'irise. (Les Nourritures Terrestres). Que le désir est ainsi rendu plus pressant et plus soudain. *Que de fois ah! levé dès l'aube*, etc... (Les Nourritures Terrestres) ; l'enthousiasme ici se nuance de détresse.

Ah! pensai-je est si bien à lui qu'on hésite à l'écrire.

Ces accents variés, ce petit mot les doit à la place inhabituelle où Gide le loge dans sa phrase ; *ah* est comme la respiration même de son lyrisme. Quelles ressources aussi ne trouve-t-il pas dans l'apostrophe, quel bondissement elle lui permet ! *Murs d'argile! je vous louerai, car la profusion vous déborde* (Amyntas).

La simplicité des qualificatifs, si étrangers à l'ordinaire répertoire de l'invocation, enlève toute pompe aux mouvements de son âme. *Nathanaël qui me liras — Nathanaël que je n'ai pas encore rencontré* (Les Nourritures Terrestres). Chez Gide aucune manière inhabituelle de traiter la syntaxe dont le sens ne bénéficie en nuances, en précisions. Si

on le cite mal, on ne le cite plus du tout. *Né à Paris, d'un père Uzétien et d'une mère Normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine?* Ce « Monsieur Barrès » rejeté après les faits inéluctables semble le comble de la bonne volonté et n'a plus rien d'une brutale mise en demeure.

Brousse aux épais jardins, rose de pureté, rose indolente à l'ombre des platanes, se peut-il que ne t'ait point connue ma jeunesse ? (La Marche Turque). Long appel qui va jusqu'au bout du souffle, comme il fait l'étonnement plus pathétique et le regret plus cuisant ! *Jusqu'où mon désir peut s'étendre, là j'irai.* (Les Nourritures Terrestres). Comme il soutient la volonté de la fin, ce désir ! *Trouverai-je, autre que sa satisfaction, quelque remède à mon désir ?* (Saül). Parenthèse en profondeur qui rend cette prière désespérée. *D'avoir goûté tant de bonheur, l'âme sera-t-elle jamais consolée ?* (Les Nourritures Terrestres). Non, car elle est écrasée par la forme même de la phrase. *Si bien réellement j'étais, aurait-elle volé si près de moi, cette hirondelle ?* (La Marche Turque). Cette hirondelle, à la fin, aussi fugitive que son vol et que le doute qu'elle fait naître. *Ils chantaient, ah ! plus fort qu'oiseaux, eussé-je cru, pussent chanter.* (Les Nourritures Terrestres). « Eussé-je cru », si l'étonnement, le ravissement, m'avaient laissé la liberté de croire. Gide a des tours elliptiques d'une oppressante ardeur : *Ah! quand la nuit eût été plus sonore, quand l'air plus vaporeux, quand plus amoureux les parfums...* (Amyntas), *Si Damon pleure encore Daphnis, si Gallus, Lycoris, qu'ils viennent !* (Amyntas).

Qu'est-ce qu'il appelle dans le style « une sûreté de diction » — qu'il accorde à Villiers ? (Personne n'a mieux parlé du style des autres ; il s'y connaît). Est-ce une manière de favoriser par le choix la joie musculaire de l'articulation qui semble fortifier le sens des mots ? *Une branche de laurier-rose vibrera dans le matin frissonnant,* (Les Nourritures Terrestres) ou bien l'art d'organiser les périodes ? Je songe à l'admirable ordonnance de la phrase par quoi débute « L'Enfant Prodigue », (aussi longue que les plus longues phrases de Proust). *Lorsqu'après une longue absence...*

Gide a la manière, pour enlever au récit le plus concret toute réalité limitée à elle-même ; avec lui, « il y a toujours d'autres choses encore. » *Là, sous ma main, cette double fermeture..... joue ma foi ! plus aisément encore qu'on n'eût cru.* (Les Caves de Vatican). Le soin fleuri de cette phrase, suspend l'action qui n'en est que plus palpitante.

Si les règles parfois sont entravantes, la routine l'est bien davantage ; sans doute on peut dire : *Nourritures ! Je m'attends à vous, nourritures !* Simplement il fallait le sentir de cette manière, et si fort que nulle circonlocution n'eût pu remplacer le moule exact de cette attitude. Tant qu'il ne s'agit, comme dans tous ces exemples, que de saisir une nuance, le plaisir du lecteur est conscient ; la magie commence avec le rythme. Et chez Gide, le rythme c'est l'essentiel : ses phrases sont comme des gestes ; toute sa force d'expression est dans le mouvement.

« Le vrai mouvement, dit Lasserre, tient à l'essence et au vif de la pensée même et plus encore que l'ordre. » La prose de Gide est comme une danse. Il semble que la durée de sa phrase soit organisée par sa sensibilité la plus intime : alternance d'excitations et de détentes, qui viennent rompre les rythmes automatisés pour créer un rythme personnel qui trouve sa justification dans sa valeur physiologique. Les temps forts qui accrochent, qui appuient, qui sont comme les instants où le pied touche le sol sont imprévisibles, si bien que l'attention reste suspendue et le plaisir étonné. Et les mots qui assument le choc rythmant sont non seulement n'importe quelle partie du discours, mais aussi tombent à n'importe quel endroit de la phrase, si bien que l'amusement de l'esprit fait écho aux émotions de l'oreille.

Comment cette allure correspond-elle précisément à la meilleure mise en valeur de chacune des expressions, si bien qu'on ne sait plus si elle est le but ou bien le résultat ? Ceci est l'impénétrable secret de l'Art : *Tu n'iras plus, Athman, sous les palmiers, gardeur de chèvres, m'attendre et voir si n'arrive pas le printemps.* (Les Nourritures Terrestres).

« Je ne saisirai plus les mots que par les ailes », écrit

Gide en 1919. (Les Nouvelles Nourritures). Il pourrait dire comme Barrès : « J'ai fait beaucoup d'étapes diverses dans la vie et dans chacune, tandis que je marchais, une sorte de cadence passait de tout mon être dans mes pensées. » (Mes cahiers. Mai 1902-Avril 1903). Rien en effet ne révèle mieux les évolutions de Gide que les différentes clés dans lesquelles il sait moduler son chant.

Dans les « Nourritures Terrestres », la forme a toute la verdeur, les sursauts, l'exaltation, le frémissement du premier contact. Dans « Amyntas », la sensation s'est épurée, subtilisée par la comparaison, la méditation. Aussi quel silence dans ce livre, et pour laisser entendre quelle douce et grave musique. Il ne s'agit plus d'exprimer la suffocation, l'impatience de la rencontre, mais une attention amoureusement écarquillée. La phrase se fait malléable à l'extrême. De quelle ingénieuse manière elle s'articule, flexible jusqu'à sembler un filet liquide qui s'insinue dans les moindres replis de la sensation, adhérant de partout, répondant à toutes les exigences de cette reconnaissance passionnée. La phrase d'Amyntas a la patience du regret, chaque détour y marque une délectation retrouvée. *J'admire, instrument léger, quelle diversité subtile je goûte en ta monotonie, suivant qu'insiste en en précipitant le cours, ou que l'endort sous son souffle charmant l'enfant musicien aux doigts souples.* Mais dans « Mopsus » et dans « Le Renoncement au Voyage », tout serait à citer.

Quel sera le ton des « Nouvelles Nourritures ? » Ce que nous en connaissons commence en majeur : *Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait ! Je me dresse nu sur la terre vierge, devant le ciel à repeupler.* Voilà déjà la carrure d'Œdipe. Si peut-être le lyrisme doit être moins fréquent dans ces « Nouvelles Nourritures » que dans les premières, quelle autorité a prise sa démarche ! *Apporte à ma chair la couleur et l'ardeur, à ma lèvre la soif, et l'éblouissement à mon cœur.* (Les Nouvelles Nourritures).

Il est une autre source secrète voisine de la poésie : celle du comique. Le comique chez Gide est d'une chimie particulière qui obéit à des lois indiscernables ; ses éléments ne se laissent point séparer, on ne le reconstitue pas. Il est.

Essayez de le poursuivre dans « Paludes » ! On tourne autour sans l'atteindre. Il colle à sa forme, et n'est plus qu'elle. Il est irréductible. Il est gidien comme la framboise est framboisée.

Sens vivant des mots, rapports inusités, rythmes imprévus, ressources nouvelles, fringance de la forme qui fait corps avec la pensée : quelle exaltation, quel enseignement vous doit le lecteur !

S'il s'est agi de relever surtout ici dans le style de Gide les traces de sa sensibilité créatrice, c'est qu'elles ont été fort rarement, je crois, mises en valeur. Les autres qualités de sa langue, celles qui sont dues à ce qu'il appelle les éléments vertueux de l'esprit : pureté, mesure, sacrifices, économie des moyens, dépouillement etc... se rangeraient plutôt sous le signe de son esthétique générale. Chez lui, ces qualités, devenues règles après coup, sont valables dans tous les domaines ; elles ne sont point manière acquise, mais nécessité de tempérament, prédilection.

Ces dons-là du reste ayant remporté déjà dans la littérature française maints prix d'excellence, la critique sait les honorer ; c'est à la nouveauté qu'elle hésite toujours un peu à donner son rang.

M. SAINT-CLAIR

NOTES

LITTÉRATURE GÉNÉRALE

LE JOURNAL D'UN CARACTÈRE ; VALÈRE OU L'EXASPÉRÉ ; JULIEN OU UNE CONSCIENCE, par *Jean Rostand* (Fasquelle).

Lorsqu'on étudiera dans son ensemble la littérature française de ces dix ou vingt dernières années, on sera conduit, je pense, à reconnaître la place exorbitante qu'y aura tenue la préoccupation d'esquiver les lieux communs, ou tout au moins de les camoufler au point de les rendre méconnaissables. Je ne crois pas qu'il faille prendre trop au sérieux les motifs techniques, tirés par exemple de la psychanalyse, que certains ont mis en avant pour justifier l'espèce de discrédit dans lequel, d'après eux, serait tombée la notion d'évidence intérieure — cela quelle que puisse être d'ailleurs la valeur intrinsèque de ces motifs. En réalité ce qui a joué ici dans la plupart des cas, c'est une forme subtile de respect humain, strictement inséparable d'une indifférence radicale à la vérité en elle-même. Poser, en principe, que la vérité psychologique doit être *inévidente*, c'est en réalité vouloir qu'elle le soit ; c'est exiger qu'elle soit *à la hauteur* des facultés investigatrices que met en jeu celui qui l'explore. Seulement un fait crève les yeux : c'est que rien ne vieillit plus vite que ces inévidences, qui prennent figure de clichés avec une rapidité déconcertante.

J'assistais ces jours-ci à une représentation d'une pièce récente où l'auteur avec la plus visible application s'est évertué à accumuler tous les types possibles d'aberrations intérieures, de refoulements, d'ambivalences ; il était en droit de se croire tout au moins garanti contre le reproche de bana-

lité ; mais pendant l'entr'acte, j'entendais une spectatrice pour qui il est craindre que la littérature ne commence vers 1920, protester avec exaspération contre cet étalage de vieilleries, ce décrochez-moi-ça freudien. Qu'eût-elle souhairé à la place ? Elle aurait eu quelque peine à le dire. Mais sans doute au fond de son indignation était-il possible d'entrevoir un besoin confus de poésie ou de grandeur, ou encore la sourde nostalgie de cette vérité tout court qui n'est ni celle d'hier ni celle de demain, qui ne porte aucun indice temporel et ne se présente point comme le plat du jour ou la spécialité de tel cuisinier renommé. C'est à ce besoin de plus en plus généralement ressenti que tiennent le succès d'œuvres telles que *Sarn* ou les admirables *Lettres* de Katherine Mansfield ; et aussi cette renaissance du moraliste qui est un des rares traits encourageants de notre vie littéraire d'aujourd'hui.

Au premier rang de cette renaissance je placerai quant à moi sans hésiter, avec l'auteur d'*Eva*, celui du *Journal d'un Caractère*. Sans doute il m'est difficile de maîtriser un léger mouvement de recul lorsque j'ouvre un recueil de maximes, dont l'auteur est un de mes contemporains. Comment ne pas éprouver d'abord le sentiment spontané que la vérité psychologique — si ces mots ont un sens — ne se laisse pas « débiter » sous forme de propositions impersonnelles, que de semblables propositions risquent de laisser échapper le plus pur, le plus précieux d'une réalité qui n'est acclimatable que pour le seul romancier et qui ne saurait être dissociée d'un *je* sans analogue, d'une présence magiquement conjurée. Mais justement ce qui me paraît tout à fait remarquable dans les derniers livres de M. Jean Rostand, c'est que nulle part n'est caché le lien ombilical qui relie les vérités qu'il énonce au drame intérieur continu au sein duquel il les rencontre, et qui gravite tout entier autour de la connaissance et de l'évaluation de soi. « Un des dangers d'écrire des maximes, déclare-t-il, c'est qu'on se met dans le cas d'être cité. » Certes ; mais à ce danger M. Jean Rostand s'expose moins qu'un autre, presque jamais on ne le voit céder à la tentation d'inventer une formule simplement ingénieuse et qui s'accroche, par son piquant, à la mémoire du lecteur. « Les seules choses vraiment dignes d'expression, dit-il, sont celles qu'on écrirait aux heures où l'on se mépriserait d'écrire. » Cette

remarque pourrait être mise en exergue de *Julien* ou du *Journal d'un Caractère* ; M. Rostand se maintient le plus souvent à ce niveau qui est celui de la vie la plus profondément et en même temps la plus discrètement vécue. Lui-même observe aussitôt après : « Il ne s'agit pas de savoir si tu as vécu ce que tu exprimes, mais si pour l'exprimer comme tu fais, il était indispensable que tu l'eusses vécu. » Il me paraît impossible de lire le *Journal d'un Caractère* ou les livres qui l'ont précédé sans constater avec quelle rigueur l'auteur satisfait lui-même à cette exigence si précisément énoncée. C'est ainsi que *Julien*, cette étonnante méditation sur ce qu'on pourrait appeler les formes pathologiques du sentiment de la justice sociale, prend visiblement sa source dans l'examen de conscience le plus rigoureux ; et on en dirait autant du traité de sismologie conjugale qui remplit *Valère ou l'Exaspéré*.

D'aucuns regretteront de trouver dans ces livres une certaine absence d'éclat. Mais ne savons-nous pas quelle lourde rançon comporte même chez les plus grands la volonté de briller, c'est-à-dire de surprendre et de divertir. Autant je doute que Ramon Fernandez ait raison d'établir un lien entre les dons essentiels de Gide et sa curiosité de naturaliste, autant il me paraît certain que la culture scientifique de M. Rostand n'est qu'une autre face de son talent de moraliste. Leur unité est aussi manifeste que dans le *Journal de Barbellion* par exemple. Précisément parce que cette culture est profonde et raffinée, elle ne s'interpose jamais comme une cloison opaque entre l'expérience intime et authentique de l'écrivain et la conscience qu'il est susceptible d'en prendre. Chez M. Jean Rostand et chez Barbellion le pessimisme est sensiblement le même, malgré des différences de coloration dues au fait que ce dernier est un malade et se sent condamné. « Combien l'on préfèrerait de n'être point pessimiste ! dit M. Jean Rostand. C'est si banal !... mais comment faire ? » Il est vrai qu'il est aussitôt saisi d'un scrupule et se croit tenu d'accorder que « son pessimisme va jusqu'à suspecter la sincérité des pessimistes ». Je pense quant à moi que ce pessimisme qui, loin de se complaire en soi-même, se constate avec une sorte de désespoir, est la seule attitude permise à l'homme de science que nulle conviction métaphysique, nulle foi religieuse ne soutiennent ; le nauséeux optimisme humanitaire

qu'arborent certains savants libres-penseurs implique un manque de sincérité envers soi-même dont un Jean Rostand, un Barbellion — ou un Thomas Hardy — sont radicalement incapables. « Ne pas croire, dit M. Rostand, qu'une chose existe parce qu'il serait trop horrible qu'elle n'existât pas. *Il n'y a pas de preuve par l'horrible.* » Au plan où se meut sa réflexion, c'est-à-dire dans les limites d'une expérience avide de se comprendre mais impuissante à se transcender, une telle sentence présente une valeur absolue ; on n'aperçoit même pas, dans un monde comme celui-là, devant quel tribunal il en pourrait être fait appel. Mais en même temps comment ne pas sentir que le caractère clos de cet univers, et aussi le son d'absolu qu'y rendent les affirmations que le moraliste énonce dans cette enceinte, nous contraignent de leur opposer un autre univers, d'autres sonorités plus mystérieuses et plus lointaines ? Je vois bien que M. Rostand se croit fondé à dénoncer ce recours comme fallacieux, cette dialectique comme illusoire. Mais dès l'instant où il se livre à cette critique, ne procède-t-il pas lui-même en métaphysicien ? Ne sort-il pas de la zone circonscrite où sa lucidité pouvait être jugée parfaite, pour s'exposer cette fois à des coups dont l'origine demeure cachée à ses regards ?

GABRIEL MARCEL

*
* *

LE BOURGEOIS ET L'AMOUR, par *Emmanuel Berl* (N. R. F.).

Depuis plus d'un siècle, la mode révolutionnaire et la mode réactionnaire battent de leurs vagues alternées chaque génération. Je pourrais en dire long sur la dernière mode réactionnaire, aujourd'hui l'occasion m'impose de remarquer que la plus récente petite vague révolutionnaire qui aura bousculé les cervelles d'écrivains semble sur le point de retomber.

Somme toute, elle aura porté le seul Aragon jusque dans les revues de Moscou où sa signature délicate voisine maintenant avec celles plus épaisses de Barbusse et de Vaillant-Couturier. D'ailleurs, cette signature on la trouve dans *Littérature de la Révolution Mondiale*, sous un poème intitulé *Front Rouge*, dont le texte est académique. L'atmosphère officielle tue tout aussi bien à Moscou qu'à Paris et les écrits voulus sont mauvais sous

toutes les plumes. Ce poème de révolution n'est pas plus entraînant qu'un poème de guerre de Paul Claudel. Par ailleurs, le *Paysan de Paris* n'en reste pas moins une œuvre originale et profondément subversive.

Beaucoup auront lu Marx entre 1925 et 1930, peu l'auront lu jusqu'au bout. Berl est de ceux-ci, mais il a lu bien d'autres choses. Il y avait, dans ses deux premiers pamphlets anti-bourgeois, des aspirations marxistes qui ne se retrouvent pas dans *Le Bourgeois et l'Amour*. Ces aspirations étaient d'ailleurs entrecoupées de quelques réserves réfléchies, elles étaient surtout grevées de beaucoup de contradictions inconscientes qui ont aussi disparu. C'est pourquoi l'on peut se féliciter de ce repli des mots sur la pensée. Berl est devenu ou redevenu tout à fait lui-même dans cette vigoureuse facétie dont le ressort est bien tendu sur l'humeur véritable de l'auteur, sur sa verve comique et ne menace plus de se détendre en échappées excentriques — prières au mot Révolution, ou prosopopées nietzschéennes.

Nous avons donc là enfin un livre bien composé dont aucune page ne se débroche mais, au contraire, se presse plus fort sur la page précédente — sauf les toutes dernières.

Par exemple, je rechigne si l'on me nomme ce livre un pamphlet. Car un pamphlet est dirigé contre quelqu'un. Or, Berl n'essaie plus d'attaquer les particuliers ; sans doute s'est-il aperçu qu'il ne les avait jamais atteints, car son acrimonie est futile ou bien se délaye dans la blague. Berl n'est pas méchant. Voudra-t-il nous faire croire qu'on peut l'être; sinon contre les personnes, contre une chose, contre un mythe ? Pour ma part, je ne le croirai pas : faute qu'il vise des bourgeois, Berl ne peut se dire pamphlétaire contre le Bourgeois.

Plutôt que pamphlet, j'aime mieux dire *satire*, mot qui comporte des applications abstraites, par exemple chez Boileau.

Pour pouvoir détruire son mythe, Berl doit d'abord le créer. C'est la besogne qui s'impose à tout moraliste qui n'a de prise que sur le général.

Et, si la vie se rebelle contre l'abstraction, du moins ce qui au jour le jour vieillit et demande à mourir se prête à être capté dans une idée générale. Cela s'y laisse surprendre et anéantir. Le Bourgeois n'existe pas, mais si les bourgeois

sont malades, ils se retrouveront dans l'image simplifiée, décharnée qu'un Berl façonnera sous leurs yeux et, dans toutes les glaces désormais, ils verront ce masque.

Après avoir tâtonné et gâché pas mal de matière (qui lui jettera la pierre ? Ecrivains d'aujourd'hui, n'ayant rien appris, nous devons tout apprendre). Berl retrouve la méthode dont un La Bruyère usa à coup sûr, après y avoir réfléchi.

Amusons-nous de ces inversions où se jouent les calculs de l'Art. La Bruyère, qui veut saisir l'Homme, rétrécit sans s'en douter toute son observation à l'homme de cour. Par là il tombe dans l'historique et l'éphémère — du moins en partie. Ce qui retient le mieux notre attention en lui, n'est-ce pas sa réussite involontaire à figer le féodal de salon en une cible mise à la portée de toutes les haines ? Mais Berl, à l'inverse, marchant — comme nous tous encore — dans le sens du XIXe siècle, pense décrire dans son Bourgeois une catégorie historique ; or, il lui arrive d'atteindre l'Homme.

Il l'atteint dans la mesure (qui est grande dans cette satire) où, serrant son sujet de plus près, par l'emploi exclusif de ses moyens propres, il en marque plus de nuances. Son mythe, à force d'épaisseurs concrètes, de page en page devient un type romanesque. Le moraliste, par des procédés différents, approche du résultat que détient l'écrivain de fiction. Sous cet angle de vision, nous apercevons Berl s'éloignant de La Bruyère et se rapprochant de Voltaire. Ce Bourgeois n'a pas de nom, mais il est de plus en plus le Bourgeois de Berl, on le suit de page en page parcourant un destin de plus en plus spécieux ; il s'anime comme un personnage de *Candide*, et nous fait oublier les fiches des *caractères*.

A travers les aspects d'un burlesque incroyable dont le costume Berl, son Bourgeois donne une preuve de vie, il montre un coin de chair qui saigne.

C'est Berl lui-même qui saigne. Heureux Berl qui n'a point réussi son autobiographie dans le roman, mais qui fait rendre soudain le son de la confession authentique à cette amère vitupération contre ce qu'il connaît si bien à cause qu'en vérité, c'est lui-même. Ce livre, qui nous fait respirer l'air d'une querelle de famille, où le lecteur le moins averti peut deviner que l'homme qui l'a écrit s'en prend à ses parents, à ses amis parmi

lesquels il est né et a vécu, s'avoue en dernière analyse comme un monologue intérieur. Berl invective Berl.

(Ici, je m'écrie : mon semblable, mon frère.)

Mais alors, Berl ne mit jamais si bien à nu le Bourgeois dans toute sa fatalité qu'ici où il prouve que, bourgeois, il ne peut, lui Berl, cesser d'être bourgeois. Il n'a pu devenir marxiste, mais au moment où il y renonce, il devient le protagoniste de la fable œdypéenne où Marx voyait le Bourgeois englué — et un protagoniste brillant dont le talent palpite comme une bien curieuse étincelle entre un pôle de conscience et un pôle d'inconscience.

Après cela, inutile de regretter les dernières pages où l'auteur ne réussit pas à altérer l'unité de son livre, tout en auto-critique. Berl finira par avoir assez de courage et de lucidité pour reconnaître que les écrivains de son espèce ne créent que quand ils critiquent et que leurs appels à la fécondité de l'avenir ne valent pas le sens vivant qu'ils montrent des décrépitudes du présent. Au reste, ces dernières pages ne sortent pas d'une décente sobriété. On les lit par pure habitude routinière d'épuiser tout ce qui est imprimé dans un livre ; le cri humain qu'elles veulent faire entendre, on l'a déjà entendu auparavant, à travers les plaintes, d'un émouvant moliéresque, que ce bourgeois pousse en essayant de s'arracher la peau.

DRIEU LA ROCHELLE

*
* *

LA POÉSIE

A TOUTE ÉPREUVE, par *Paul Eluard* (Editions surréalistes).

Un nouvel astre de l'amour se lève de partout.

Ce n'est point par hasard, sans doute, qu'à deux reprises, Eluard répète cette parole annonciatrice : la première fois dans un poème de blancheur et d'immobilité qui couronne d'une sorte de sourire absent sa *Capitale de la Douleur*, la seconde dans une Ode de *l'Amour, la Poésie,* où les coups sourds de la fièvre agitent une cendre palpitante où couvent et courent les éclairs du sang, les braises vivantes. Ce poète a la conscience

légitime d'avoir découvert une nouvelle manière d'aimer, un nouveau sentiment de la solitude de l'homme. Sans parler de lui, il ne sera désormais plus possible de parler de l'amour moderne. A lui, à l'Apollinaire des *Collines*, à M. Godeau, à l'auteur d'*Hécate*, on fera honneur de quelques inventions essentielles dans une région de glaces, de déserts et de buissons ardents que Baudelaire, par des paroles d'une solennité liturgique, avait ouverte à cet « esprit démoniaque » qui est l'esprit de l'art d'aujourd'hui.

A Toute Epreuve, ce sont les poèmes d'une solitude sans remède, une solitude où règne un dénuement que nul peut-être n'avait éprouvé à ce degré dans les abîmes du Désir et du Désespoir. Il n'est point d'univers d'où le principe de toute communication et de toute interaction, c'est-à-dire Dieu, soit plus absent que l'univers d'Eluard. C'est l'Univers-Solitude, selon le titre du premier de ces poèmes, où des mots d'un éclat sourd et mat, montant de profondeurs fatales, fleurissent sous un ciel de ténèbres muettes. Titre qui n'est point sans faire penser aux expressions dont plusieurs mystiques ont aimé à exprimer leur exil et la mort autour d'eux de toutes les créatures. « L'esprit en cette contemplation est en solitude de toutes choses »[1] disait Saint-Jean de la Croix et son disciple, M. Godeau, a bien des fois parlé de même. Cependant la solitude d'Eluard n'est point semblable à la solitude du moine espagnol qui n'est qu'une âpre veillée avant l'union d'amour ; elle ne ressemble point non plus à la solitude royale de M. Godeau qui sait qu'il ne peut être destitué de sa relation à l'Absolu et qui découvre sur le visage de chaque chose la solennité de signes sacramentels. Pour Eluard, il n'y aura jamais de dialogue possible ; la poésie scintille dans un silence interstellaire, parée de la nudité surréelle de l'existence pure, fille de l'instant concret fulgurant et mourant dans le rêve. Une stricte discipline, animée par le désespoir, interdit au langage de réintroduire en fraude, selon son habitude, les dieux et les idées et tout l'Olympe des abstractions. Dans cette poésie sans lyrisme s'exprime un nouveau tragique de l'amour, le tra-

1. El espiritus en esta contemplacion esta en soledad de todas las cosas « la solitude de tous les Etres », dit Eluard.

gique anonyme d'une féerie-néant, sans héros, sans mythes, sans statues, sans espoir et peut-être sans rêveur pour rêver ce rêve.

*
* *

Il y a donc une sorte d'ascétisme nominaliste dans cet amour situé aux antipodes de l'amour romantique lequel se flatte de créer son objet. Eluard laisse les mots si près de la chair et de la féerie vitale qu'ils n'entrent jamais dans le jeu de l'allégorisme érotique ou mystique. Ils sont la voix du Point-Instant dans le vide absolu : des particules de douleur, des atomes de désespoir palpitent dans un espace mystérieux comme la mort. Tout garde ainsi un air originel et fatal, une grandeur astronomique, et le caractère monstrueux de l'élémentaire. Cependant le trait le plus frappant de ce dernier recueil, c'est la précision coupante, la sécheresse linéaire, le ton quasi-prosaïque dont use le poète pour dire les genèses et les souffrances de l'Univers-Solitude. C'est le ton qui convient pour exprimer « l'isolement à la plus haute puissance, l'aparté d'un esprit. » Je me sers ici des mots dont Victor Hugo définissait Hamlet. Lucidité suraiguë dans l'ignorance absolue de soi et dans la prison du destin, voilà l'hamlétisme d'Eluard. Il hante un Elseneur où la nuit roule sur la nuit, où une sourde catastrophe éteint toutes les étoiles que le sang allume dans la tête, la merveille de ces voies lactées qui jaillissent dans la nuit du bout du sein des femmes

Derrière moi mes yeux se sont fermés,
La lumière est brûlée la nuit décapitée
Les oiseaux plus grands que les vents
ne savent plus où se poser.

Une pluie de cendres semble avoir raison aujourd'hui de toutes ces formes de la volonté qui s'appellent révolte, amour, poésie. Eluard avait rêvé naguère d'une force de flamme, mère des possibles, si riche qu'aucune image ne serait sœur d'une autre image et qu'elle ouvrirait l'Aventure infinie, le royaume insondable de l'Autre. Mais un inerte désespoir, un poids de la pensée étouffe les mirages :

Villages de la lassitude
Où tous les Etres sont pareils

L'Amour qui devient Poésie est un Amour qui a commencé à se penser, à s'associer pour son supplice à l'esprit de division et de connaissance : c'est un amour qui tout à la fois unit et sépare ; il brûle dans l'égarement des ténèbres comme le désir de l'unité et cependant, autant que vérité de lui-même, il est mensonge de lui-même :

Impossible, impossible, un seul être est au monde.

La poésie d'Eluard peint l'inconcevable douleur charnelle de cet amour qui ne peut se saisir et ne réside jamais qu'en dehors de l'amour. Ce tourment désespéré dont il ne peut s'affranchir, isole le poète dans une sorte de luxure mentale, dans un feu amer, dans cette solitude qui finit par « séparer un homme de lui-même ». Un vertige hypersubtil tournoie dans la spirale de ces poèmes, brefs et universels, chute étouffée d'un cristal de neige dans un effrayant silence :

Dans les tourments infinis, dans les rides des rires
Je ne cherche plus mon semblable
La vie s'est affaissée, mes images sont sourdes
Tous les refus du monde ont dit leur dernier mot.
Ils ne se rencontrent plus il s'ignorent
Je suis seul, je suis seul tout seul
Je n'ai jamais changé.

*
* *

Où va cette recherche si grave, il serait indécent de le vouloir dire trop vite, indécent de prétendre fixer en une formule un destin concret si mystérieux à lui-même. Ce poète ne veut point se mettre en dehors de sa propre fatalité ; il s'agit pour lui de vivre, tâche assez dure et pure, et pour le moment de se perdre en ces abîmes où les personnages de Dostoïevsky ne savent plus si leurs sentiments s'appellent haine ou amour. Parmi les flammes et les cendres de l'Univers-Solitude, Eluard ne sait presque plus parler. Il n'a presque plus de mots pour exprimer le comportement de douleur qui révèle l'homme dans le jeu de la nécessité mentale, dans l'entrecroisement fatal des grains d'énergie et des lignes de force, dans l'absolu de la vie et de la mort : s'il cherche la délivrance, il semble ne la pouvoir

trouver que par des routes qui l'en éloignent, dans un cauchemar sidéral et atomique où les brûlures mordent comme la glace. Le « Nouvel Astre de l'Amour » dans *Capitale de la Douleur* semblait annoncer l'avènement d'une lumière dans laquelle l'esprit connaîtrait une perpétuelle insomnie radieuse, l'unité possédée, l'amour enfin

Qui supprime l'absence et qui me met au monde.

Alors éclatait cette parole :

Fini il n'y a plus de preuve de la nuit.

Mais Eluard aujourd'hui doute de cet amour qui put se croire un instant délivré de l'espace et délivré du temps. L'illusion de remonter à une essence de l'Amour s'est « brisée sur les rochers du corps ». On n'est pas élyséen si facilement avec un cœur d'homme. Le mélange de mort et de sang où nous vivons, le paquet de chair et de désir que nous avons ramassé sous l'œil des Parques dans la prairie mystérieuse d'Er l'Arménien nous empêche de réaliser en nous « la merveille d'être en dehors du temps ». Il me semble que c'est tout spécialement pour Eluard qu'a été écrit ce verset d'un mystique musulman, cité par Louis Massignon : « Et vis isolé, car l'amour a pour seul repos la fatigue, pour début la langueur et pour terme la mort. »

* * *

Selon Héraclite, il y a un chemin vers le haut et un chemin vers le bas. Tandis qu'un Hölderlin, un P. J. Jouve suivent le premier, qui s'élève au-dessus de la mort et des images et se dirige vers une Pensée-Forme, une Beauté enfin réelle, Eluard, parmi les cauchemars et les ombres de la mort, suit le chemin d'en bas, celui des « forçats intraitables », celui qui mène à un Univers-Solitude, où tout est séparé d'avec tout. Est-il souhaitable qu'Eluard change de voie : je ne le pense point ; ayant fait la distinction que je rapporte, le philosophe d'Ephèse ajoute mystérieusement que le chemin d'en haut et le chemin d'en bas ne sont qu'une seule et même route. Peut-être, au terme de ses voyages de silence, grâce à cette « force absolue » qui s'appelle l'Amour, la Poésie, Eluard parviendra-t-il à cette

région que visita Er l'Arménien, où l'innocence de Dieu est brusquement découverte et où l'esprit en solitude de l'Univers s'aperçoit tout à coup en présence de toutes choses.

GABRIEL BOUNOURE

*
* *

LE ROMAN

LE GRAND TROUPEAU, par *Jean Giono* (Editions de la N. R. F.).

Le *Grand Troupeau* est l'un des meilleurs ouvrages de Giono. Par endroits il dépasse même hautement ce que l'auteur a fait jusqu'ici. La vision s'amplifie et se clarifie. Le détail toujours surprenant et juste s'efface davantage au profit de l'ensemble. En outre le sujet est nouveau — pour Giono — et la composition un peu différente de celle de ses œuvres précédentes. Toutefois, sa manière de dire, son style, son « poncif » diront certains est demeuré le même. Mais Baudelaire n'a-t-il pas dit que le génie consiste « à créer un poncif ». Nous reviendrons plus loin sur cette question de la langue chez Giono.

Le *Grand Troupeau* n'est pas, à proprement parler, un livre de guerre. D'ailleurs les passages de beaucoup les moins réussis sont ceux que l'auteur a consacrés à la « pure » guerre — si on peut dire. Là, la vision se rétrécit, les observations s'éparpillent. C'est un peu haché ou décousu. Une seule scène est vraiment émouvante et parfaite : celle où la tristesse solitaire d'Olivier crée le fantôme de Regotaz. Une sorte de lumière obscure rayonne dans la cagna, en purifie doucement l'atmosphère. Le style poursuit et atteint la délicatesse de la vision. Partout ailleurs on a, pour parler franc, l'impression d'une guerre recréée de toutes pièces par Giono. Là son lyrisme lui nuit. Il dépasse le but. Ses visions sont moins horribles que boursouflées ou grimaçantes.

Par contre, tout ce qui touche à la vie des vieux bergers et des femmes restées seules dans les petits villages de montagne est de premier ordre. Giono se retrouve et se surpasse. Il comprend sans effort et exprime avec une bonté équitable et sûre ces hommes qui cachent leur angoisse, ces femmes luttant contre leurs désirs : Madeleine et Julia, le boucher, le « papé », Toine

le déserteur. Il devient familier avec grandeur et juste à force de pitié. Et surtout, de partout montent ces odeurs, éclatent ces cris, règnent ces vies puissantes des bêtes et des plantes. Bouillonnement et montée des sèves, chaleur lourde des écuries, âcres désirs des femmes restées sans hommes. Il y a chez Giono le même jaillissement que dans « Le Sacre du Printemps ». Une fureur panique soulève par instants son œuvre, née elle aussi sous le signe de Pan. Une vie ivre d'elle-même. Mais le ton haletant nous paraît outré et malséant, lorsque Giono l'emploie pour décrire les cadavres en putréfaction sur les champs de bataille.

— Je n'entreprendrai pas de raconter le livre. Il nous suffit de savoir que Giono peint deux fresques séparées, reprises et délaissées tour à tour. L'une est consacrée à la vie des champs où ne demeurent que les femmes, les enfants et les vieillards. L'autre à la vie du front où se débattent les hommes jeunes et en particulier « le Joseph » et « l'Olivier » comme ils disent. Seuls se croisent les désirs charnels ou les pensées anxieuses. D'une part, c'est l'odeur du blé, de l'autre celles du sang et de la pourriture. La composition est donc simple, pour ne pas dire élémentaire.

— S'il faut choisir dans ces pages, je détache nettement le début où l'on voit les troupeaux descendre vers la plaine à travers les villages étonnés (au sens le plus fort du mot). C'est un morceau splendide. Il y a longtemps qu'on n'avait lu des pages aussi fortes et aussi poignantes. Une grandeur tranquille, démesurée et familière à la fois qui fait penser à Homère (« ah c'est vous qu'on a osé comparer à Homère ! à Homère ! » disait Sainte-Beuve à Mistral). Ici on peut oser. Les détails sont d'une justesse inattaquable — les herbes et les abeilles dans les toisons, l'ânon qui tette, la mort du bélier épuisé — et pourtant ils n'empiètent pas sur la vision d'ensemble, ils ne rompent jamais le rythme lent mais indomptable de cette coulée farouche comme un fleuve vivant. La remise du bélier — le « mouton-maître » — aux soins du « papé » où nous déchire l'attachement de l'homme à la bête (« Ah ! si je m'en vais, mon bel Arlésien, c'est que le destin tire ma veste, va, sans ça, on serait resté ensemble jusqu'au bout de la vie... », la veillée à « corps absent » chez la Félicie dont l'homme vient d'être tué à la

guerre (« que chacun se recueille dans son amitié pour celui qui était le sel de la terre ») sont aussi de grandes choses. On n'a pas souvent, je le répète, l'occasion d'entendre une pareille voix. Giono lui-même la fausse un peu parfois.

— A ce propos je reprochais autrefois à la langue de Giono de ressembler à celle de Ramuz avec ses redites, ses émouvantes gaucheries. Un jeune écrivain suisse m'a peut-être donné la clé. Tous les deux, paraît-il, reproduisent fidèlement le parler des paysans de chez eux. Mais celui-ci, des deux côtés des Alpes, aurait tout simplement puisé à la même source, l'ancienne bible protestante. Peut-être, après tout. Giono, dans *Le Grand Troupeau*, a même donné à ses titres le tour des Evangiles : « Elle mangera vos brebis, vos béliers et vos moissons », « Et la source des eaux devint amère... ». Et il a tenu la promesse des titres en donnant à son livre par endroits l'ampleur de la vision biblique. Œuvre inégale sans doute mais qui souffle fort et haut, et qu'on n'oubliera pas de si tôt.

MAURICE FOMBEURE

*
* *

MARIE BOURGOGNE ; LA FOIRE ; KÉPI-POMPON, par *Joseph Jolinon* (Rieder).

Marie Bourgogne ? Ce serait plutôt *Pegon* ou le lycéen aux champs, un jeune citadin découvrant peu à peu la campagne, sa cousine, une humanité forte en nature et le goût vrai des choses. Ce Parisien, fils d'un campagnard, débarque un jour chez son oncle. La cousine est une petite villageoise fraîche, un peu épaisse. Pour faire pièce à une compagne, la voilà occupée, non du Parisien qui ne lui chante guère, mais d'un beau valet, ardent à la besogne, braconnier et peut-être pis. Les choses vont leur train. Un gros soleil tape dur sur une campagne bien grasse, bien verte. Il y a l'assassinat d'un vieil avare, une pêche nocturne mouvementée, et une fête de vendanges enlevée et riche en couleurs. Du train, de la péripétie. Et tout finit comme il se doit.

Un peu trop de truculence ? Peut-être. Villageois plus que paysan, Joseph Jolinon va pourtant bien à l'humain. Il a sous son histoire tout ce qui doit vraiment travailler les personnages : les appétits, les humeurs, les jalousies, l'argent. Ces

êtres sont vrais, à demi cachés par l'herbe et par les branches, révélés par leurs propres gestes, non par quelque éclairage porté par l'auteur. « Pas la moindre analyse, aucune inquiétude, pas une idée, dit-il... Je me suis amusé comme un berger, on en pensera ce qu'on voudra. » On peut penser que c'est le plus réussi de ses livres. Villageois, mais pas du tout faux bonhomme en sabots. Dommage seulement, puisqu'il sonne juste, qu'il sonne de cette façon un peu fracassante. Ainsi voici, pour clore le roman, son lycéen ravi au septième ciel : « Pegon, privé de parole, balancé d'un côté, chamboulé de l'autre, et finalement suspendu au ciel par son fond de culotte, vibrait dans l'air fin du soir. » C'est cela pour le roman même : bien balancé, tant soit peu chamboulé, et suspendu dans l'air fin par un fond de culotte.

Si Jolinon sait peindre des êtres divers et varier ses tons, — *La Foire*, *Képi-Pompon* en témoignent, — il semble qu'il peigne surtout avec complaisance des gaillards délibérés que rien n'embarrasse. Tel le meunier de Corpuscu. C'est très bien. Mais faut-il qu'il mène son récit comme un de ces débrouillards qui aurait du tour, des trouvailles ?

Voilà *Marie Bourgogne* menée par « un type de grand chemin », dans sa langue parlée. On se dit forcément que pas un ne conterait ainsi. Seulement on doit se dire que c'est bien ainsi que conterait Joseph Jolinon s'il se trouvait être un type de grand chemin.

HENRI POURRAT

***

AU SECOURS, par *Marc Bernard* (éditions de la N. R. F.).

Je ne sais ce qui me touche davantage, dans le nouveau livre de M. Marc Bernard, de ses dons naturels ou des qualités qu'il s'est acquises. Il n'est, pour apprécier celles-ci, que de comparer son second livre au premier. Il a gardé de *Zig-Zag* à la fois son œil clair et le sens d'une féerie très humaine. Mais comme le voici loin de ce livre de début, tendu, fiévreux, surchargé, de ton inégal et volontiers outré. C'est dans l'exacte correspondance du sujet et des moyens que le nouveau livre de M. Bernard trouve son équilibre et sa réussite ; c'est

par une correspondance plus intime encore du livre même et de l'auteur, c'est-à-dire par l'authenticité du ton, qu'il émeut et semble durable. — Dons naturels, qualités acquises : on n'acquiert peut-être de qualités que celles que l'on possédait déjà ; du moins faut-il apprendre à paraître celui que l'on est. Il semble qu'avec ce livre, Marc Bernard donne de soi une image fidèle, sans outrance ni timidité.

Un enfant grandit à côté d'une mère misérable, entre à l'atelier, apprend à connaître quelques hommes ; sa mère meurt. C'est là tout le livre. Si simple qu'en soit le sujet, on devine les dangers auxquels il exposait, et d'abord celui de tous les souvenirs d'enfance. Un enfant, par la pureté et l'intensité de ses impressions, par sa tendance à choisir, entre mille traits du monde, ceux qui fortifieront son rêve, sent naturellement en poète ; chacun de ses actes est une inconsciente œuvre d'art. Que, de ce poème parfait, l'homme veuille faire un nouveau poème, le plus souvent il aboutit à une chanson. C'est de la même façon que les plus purs tableaux prêtent à une médiocre littérature. On sait gré à Marc Bernard de n'avoir introduit dans son œuvre pas plus de mièvrerie et de complaisance que de cynisme. Le récit des rapports entre cette mère et cet enfant frappe d'abord par une rare décence. Point de grossièreté ni de réticence ; tout est dit de ce qu'il fallait dire, et comme il fallait le dire. Pas d'extrême habileté non plus ; il semble que l'auteur ait estimé assez haut son sujet et son inspiration pour s'y livrer sans artifices. Son livre y a gagné un bel accent : d'une émotion contenue, grave sans lourdeur, jeune sans naïveté, d'une fière et courageuse modestie. C'est cet accent qui me semble l'essentiel de Marc Bernard, et que je souhaite d'entendre encore aussi pur.

Ce récit d'une enfance d'ouvrier est à l'opposé de la littérature populiste. Il est délivré de cette curiosité toujours un peu basse, même quand elle est mêlée d'apitoiement, pour la « classe ouvrière ». Il ne prétend à être ni un document ni une œuvre de parti. Le narrateur parle de soi et de ses compagnons sans honte ni arrogance, attentif seulement à ne rien perdre de ce qui est humain.

Il semble que certains livres — et je le dirais volontiers de celui-ci — tirent leur valeur de leur « légèreté ». C'est parce

qu'ils ont su éviter telle analyse, tel élément dramatique, telle violence d'accent, qu'ils ont acquis leur résonnance. Plus chargés, ils eussent été incomplets. Plus ambitieux, la fortune ne leur eût pas souri. Ils possèdent un équilibre qui n'est pas dû à la composition, un charme que l'auteur n'a pas cherché. Ce qui, dans un autre livre, serait faiblesse (l'imprécision d'un caractère, par exemple, ou la lenteur de l'intrigue) ici change de signe. S'il est un mot qui convient à ces livres, c'est celui de bonheur. Et l'on sait bien qu'il n'est guère de bonheur sans hasard ; mais il n'en est aucun qui ne soit mérité.

MARCEL ARLAND

*
* *

ÉLISA, par *G. Ribémont-Dessaignes* (Grasset).

On peut trouver chez beaucoup de gens quelques traits isolés ou atténués de l'avare, on n'en trouvera point qui atteignent à la puissance et à la densité de ceux de *L'Avare*. Ribemont-Dessaignes n'a pas procédé autrement pour peindre *Élisa*, mais il a traité dans son livre d'un sentiment, sinon plus vague du moins plus mystérieux, que les hommes désignent sous le nom assez mal défini de bassesse. Elisa, c'est la bassesse à l'état pur, à l'état de diamant. Elle est née ainsi, comme d'autres naissent bossus ou boiteux. La voici, enfant :

> Alors que sa mère voulait lui ôter des mains un jouet qu'elle avait pris à sa sœur, après une résistance muette et farouche, Elisa se laissa tomber à terre, tout de sa longueur, le visage à plat sur le sol et resta immobile, couvrant le jouet dérobé, le voilant aux regards pour l'éternité... Elle sembla faire partie du sol. L'en détacher ne servait à rien. Débarrasser la terre d'une pelletée de terre qui vous importune est le comble de la vanité. Où qu'on la mette, elle retourne à la terre, de tout son poids. Ainsi faisait Elisa.

Depuis ce jour, chaque fois que l'on tenta de s'opposer à la volonté d'Elisa, elle tomba sur le sol comme une statue de bronze. Mais ce qui n'avait été pour elle qu'un moyen ne tarda pas à devenir un but. Le visage enfoui entre ses bras, écrasée contre terre, elle éprouve une bizarre et abominable jouissance à sentir tout ce qui l'entoure, choses, bêtes et gens, au-dessus d'elle. Ce que nous appelons la bassesse a pour elle un charme invincible. Les ténèbres, la saleté lui sont aussi douces qu'à

d'autres le linge blanc et la lumière. Elisa est d'ailleurs, elle-même, un réservoir de ténèbres. Ses exigences « se présentaient de bout, comme une monstrueuse carène de cuirassé... Tel apparaît un rhinocéros ou dans l'eau lente un hippopotame... » Par sa seule présence, elle fait jaillir de l'humus tout ce qu'un être porte en lui de corrompu, sourcière des eaux grasses.

Métaphysicien de l'âme, Ribémont-Dessaignes rejoint à travers ce cas particulier, et en apparence le plus baroque que l'on puisse imaginer, toute une région à peine connue. L'auteur de *Céleste Ugolin* demeure un explorateur. Nous pénétrons à sa suite dans des terrains vierges où rampe une étrange et luxuriante végétation que jamais les herbiers ne recélèrent. Certains pourront sourire ou hausser les épaules en face de la grosse Elisa, mais, peut-être qu'en observant avec attention autour d'eux, ils ne tarderont pas à la voir surgir sous une forme ou sous une autre, et même, parfois, au fond d'un miroir. Les gens de bon goût, en lisant ce livre, vont crier au musée Dupuytren. Et sans doute est-il des spectacles plus agréables à contempler que ceux-ci. Mais les droits du médecin, les refusera-t-on au poète ?

Il ne s'agit pas de construction harmonieuse ici, d'ordonnance, d'architecture ; l'horrible, le monstrueux s'humanisent mais ils ne s'apprivoisent pas :

Assise sur son lit, Elisa regardait vers le coin le plus sombre de sa chambre, la tête penchée en avant. Elle était comme tous ceux que la solitude délivre de toute contenance, habitée par un animal tiré de sous les hardes apparentes, une espèce de chienne, celle qui sait comment elle est dans l'intimité de la satisfaction de ses besoins, et les satisfait avec une ivresse grotesque et énorme.

Il n'est nullement question d'un abaissement systématique. Cet écroulement d'Elisa ressemble à une chute de neige, au rocher qui dévale du flanc de la montagne pour rouler dans la vallée où sa place lui a été assignée entre toutes. Elisa ne condamne rien ni personne ; elle obéit seulement à la loi de la pesanteur qui s'exerce sur elle avec une violence toute particulière.

Nous nous trouvons sans nul doute en face de l'œuvre la plus substantielle de Ribémont-Dessaignes, à laquelle il aurait

pu mettre en épigraphe la parole de Nietzsche : « Un monstre vaut mieux qu'un sentimental ennuyeux ».

MARC BERNARD

*
* *

LES MÉTAMORPHOSES, par *Pierre Véry* (Editions de la N. R. F.).

Le service que Pierre Mac Orlan a rendu au roman d'aventures, Pierre Véry est occupé à le rendre au roman policier. L'un comme l'autre, ils se sont emparés d'une formule dont le succès populaire donnait à entendre qu'elle permettait d'atteindre une poésie ou une vérité d'une efficacité indiscutable. Ils n'ont pas voulu renouveler un genre cristallisé par des recettes pratiques d'un effet trop sûr, mais ils ont fait le départ entre la fabrication artificielle et les éléments authentiques, ne conservant que ces derniers. Et c'est ainsi qu'avec *Danse à l'ombre* et maintenant *les Métamorphoses*, l'irritant et éternel problème de la personnalité du meurtrier inconnu s'installe dans la littérature française. Flanqué, comme il se doit, de tous ses axiomes, postulats, lemmes et corollaires : l'existence de la vérité une et objective, le circuit fermé à l'intérieur duquel se déroulent tous les actes de tous les personnages de telle sorte qu'aucun ne puisse s'égarer ou être oublié à jamais, la complicité qui lie tous les êtres vivants au criminel et le secours que les coïncidences apportent invariablement au policier, l'organisation de bandes de malfaiteurs et le caractère meurtrier que toutes les psychoses se doivent de revêtir.

Les métamorphoses nous introduisent dans ce monde aussi fermé que celui de la chanson populaire ou du poème épique et nous permettent d'en goûter l'agrément sans être blessé à chaque tinstant par les platitudes qui déshonorent presque tous les romans policiers du modèle commercial. En l'occurrence, il s'agit d'une histoire de fantôme. Suivant les bonnes traditions, ce fantôme a chair et os et peut justifier son existence dans tous les systèmes philosophiques. Mais il fait sentir son influence sur les rêves les plus secrets de chaque personnage, et c'est là qu'on retrouve en Pierre Véry le poète mystificateur que *Pont-Égaré* nous avait révélé.

DENIS MARION

LETTRES ÉTRANGÈRES

LETTRES CHOISIES de *Frédéric Nietzsche ;* ECCE HOMO, par *Frédéric Nietzsche,* traduction d'*Alexandre Vialatte ;* NIETZSCHE, par *Stefan Zweig,* traduction d'*Alzir Hella* et d'*Olivier Bournac* (Stock) ; L'EFFONDREMENT DE NIETZSCHE, par *E. F. Podach,* traduit par *André Vaillant* et *Jean Kuckenburg* (Gallimard) ; NIETZSCHE UND DIE FRAUEN, par *H. W. Braun* (Meiner, Leipzig).

La correspondance de Nietzsche se lit avec un intérêt croissant ; et le traducteur est arrivé à rendre, autant qu'on le peut, le ton des lettres à Peter Gast, aériennes, musicales, pleines de lointains. Le Nietzsche qui creuse dans les souterrains, et celui qui plane dans les hauteurs, se révèlent tour à tour et parfois en même temps. A l'arrière-plan, on voit défiler les beaux paysages nietzschéens, les automnes riches et calmes, et les villes de Nietzsche, Gênes, Nice, Turin, dont le docteur Podach nous restitue l'atmosphère dans un excellent chapitre de son livre.

Dès l'*Origine de la Tragédie,* Nietzsche a exposé l'essentiel de sa doctrine, en dégageant l'idée du dionysiaque, comme approbation de la vie, de toute la vie, comme émotion affirmative par excellence. On voit au cours de ses *Lettres* sa pensée se développer et se préciser, par sa révolte contre les valeurs morales, contre les valeurs de l'idéal et de l'arrière-monde, et par sa critique des distinctions entre plaisir et douleur, égoïsme et altruisme, de toutes les distinctions classiques. Zweig insiste sur l'amour de la recherche pour la recherche chez Nietzsche, sur l'amour du problématique. Il montre bien cette réflexion sans cesse subversive d'elle-même. Il n'en est pas moins vrai qu'une direction générale se fait sentir. Nous suivons dans la correspondance ces progrès de Nietzsche et nous voyons la conscience qu'il a de ses progrès. Finalement, l'idée de la transmutation des valeurs apparaît : « Faire mon or de ce qui a été le plus haï, craint et méprisé. »

Cette transmutation est pour Nietzsche un acte d'héroïsme,

d'autant plus que la dureté qu'il va prêcher est essentiellement opposée à sa nature, à la pitié profonde qui l'emplit. Il veut savoir combien il peut supporter. Zweig a très bien mis en lumière cet instinct de destruction qui peu à peu devient passion intellectuelle. Dans l'idée de l'éternel retour, l'acte dionysiaque trouve son accomplissement. C'est « la formule d'approbation la plus haute qui ait été atteinte » : ne pas demander de changement au passé, à l'avenir, à l'éternité, ne pas seulement supporter son destin, mais l'aimer. Il faut dire oui à toute la vie, quitte à être déchiré par elle, comme le Dionysos nietzschéen qui est Zagreus, le Dieu déchiré.

M. Braun nous donne sur *Nietzsche et les femmes* un livre bien curieux. Il contient des jugements sévères, mais intéressants, sur Nietzsche, psychologue de la femme. Loin d'être un profond connaisseur de l'âme féminine, Nietzsche ne serait sur ce point qu'un imitateur de Schopenhauer, cachant sous le masque du mépris son manque d'expérience. On y trouve une histoire, aussi claire que possible, de l'épisode Lou Salomé (sur lequel M. Braun marque son accord avec les travaux d'Andler et de Podach), et une explication du mythe Cosima-Ariane. Et c'est à M. Braun aussi que nous venons d'emprunter cette idée que le Dionysos de Nietzsche est le Dieu déchiré. Il expliquerait volontiers l'idée du dionysiaque et cette tendance à la destruction de soi par ce qu'il appelle le masochisme de Nietzsche. Il n'arrive pas à nous persuader complètement ni de ce masochisme, ni de la nécessité d'avoir recours à lui pour expliquer les idées de Nietzsche.

Un des mérites du livre de Zweig — un peu grandiloquent, un peu trop rempli de comparaisons (Nietzsche est comparé successivement à Napoléon, Van Gogh, Philoctète, Polyphème, Xerxès, Kleist, Don Juan, le Juif Errant, et, dans une belle page d'ailleurs, au flibustier espagnol du XVIIe siècle), c'est de montrer cet état de tension de Nietzsche « qui va du tourment à l'extase et projette l'homme dans l'infini » ; tel est bien le rythme de Nietzsche, comme c'est le rythme des plus grands poètes, de quelques grands philosophes, et de bien des âmes religieuses.

Quand il entendit pour la première fois le prélude de *Parsifal*, en 1887, Nietzsche sut y admirer « une synthèse de situations qui paraîtront inconciliables à beaucoup ». Zweig a su

indiquer à plusieurs reprises cette science nietzschéenne des contradictoires, que Lou Salomé a si bien fait sentir dans son livre sur Nietzsche. Dans *Ecce Homo*, Nietzsche se caractérise par cette dualité d'expériences, cet art d'accéder à des mondes en apparence opposés. « Cet esprit qui dit toujours oui se contredit par chacun de ses mots. Et les vérités qu'il propose sont ambiguës ; car les hautes intuitions ont toutes un double visage. » Zarathoustra sent en lui toute la tension, tout l'effrayant et le problématique de la réalité.

JEAN WAHL

*
* *

VOSKHICHTCHÉNIÉ (*RAVISSEMENT*), par *Iliazd* (Paris, 1930).

Iliazd appartient à cette remarquable génération littéraire dont Maïakovsky fut le chef de file. C'est un futuriste de la première heure, qui pendant longtemps fut particulièrement fidèle aux idées originelles du futurisme russe. Il a été le seul à écrire de longues œuvres dans une langue inventée de toutes pièces, identique au russe par les sons, mais qui n'était faite que de mots employés pour la première fois : membre intransigeant du futurisme le plus ésotérique, il n'a jamais été remarqué que d'un petit noyau de l'aile gauche littéraire. Habitant Paris, mais sans s'être jamais mêlé aux émigrés blancs, il s'est trouvé dans un isolement littéraire presque complet. Voici qu'il publie, à ses frais, un livre qui n'est rien moins qu'obscur — et les libraires russes de Paris le boycottent parce qu'il contient une demi-douzaine de mots, qu'il est convenu de considérer comme inimprimables. En URSS, où le mouvement littéraire s'est depuis quelques années éloigné de tout ce qui tenait à cœur à la génération futuriste, le livre, comme de raison, reste inaperçu. Et pourtant c'est une œuvre remarquable qui mérite mieux que le silence. L'action est située dans un pays sans nom, mais qui ressemble à la Géorgie ou peut-être à l'un des pays balkaniques. Elle se déroule entre un hameau de montagnards, un village à l'issue des montagnes, un petit port de mer, et une capitale abjecte, servile et corrompue où l'Empereur porte le surnom de Masturbateur. C'est dans la juxtaposition de ces divers mondes historiquement si différents et se

côtoyant d'une façon si intime que l'on voit qu'Iliazd possède à un degré éminent une vertu rare dans un romancier — l'intelligence. Mais cette faculté d'observation synthétique qui aurait pu faire de lui un ethnographe et un géographe de premier ordre s'allie à un matérialisme littéraire qui fait songer à ce grand peintre de la matière que fut Courbet. Elle s'allie aussi à un rythme de récit en même temps rapide et ample, et à un intérêt d'aventure qui feraient du livre un admirable scénario de cinéma. Mais ce qui surtout, pour moi, fait la valeur unique du livre, c'est son style. L'effondrement de la prose littéraire russe frappe quiconque s'occupe du roman soviétique d'aujourd'hui, surtout si on le compare au langage martelé et admirablement précis d'un écrivain politique comme Staline. A la différence de ces romanciers, Iliazd manie un style qui est soutenu sans être rythmique, riche sans être bariolé, neutre sans être émasculé (tout au contraire !), maître de la matière sans être « artiste » ni pittoresque. C'est un style mâle et lourd de contenu, un style d'ailleurs qui est assez matériel et objectif pour ne pas être inséparable de sa langue originelle et pour supporter d'être traduit. La façon dont Iliazd résolut ce problème de style me paraît donc offrir un certain intérêt aux travailleurs de la prose française, laquelle, sans être atteinte de la crise dont souffre la prose russe, est — entre les épigones de l'écriture artiste, les niaiseries voulues des classicisants et l'arbitraire introspectif des surréalistes — bien loin de pouvoir embrasser la matière d'une façon pleine et contenue.

D. S. MIRSKY

*
* *

LES ARTS

EXPOSITION SIMON MONDZAIN.

Je n'espère pas parvenir à définir l'art de Mondzain, mais je me tiendrais pour satisfait si je contribuais tant soit peu à le faire connaître et aimer. J'appartiens au clan de ces idéologues dont la cervelle est brûlée par les idées. Ah ! si j'étais seulement capable de dire quel rafraîchissement ce me fut quelquefois d'errer un moment dans ce monde d'images qui est celui de son choix, je suis sûr que je donnerais en même temps à d'autres

le désir d'approcher cette force grave et reposée qui est en son œuvre et en lui.

J'ai entendu ceux qui savent, des peintres, Derain, Friesz, des sculpteurs ou des architectes, Despiau ou Perret, des critiques, André Salmon, Waldemar George, louer en lui la culture du peintre, l'habileté de l'homme du métier. Il est juste que ces louanges soient celles auxquelles il tient davantage. Mais l'avis de l'homme de la rue l'intéresse aussi, j'en ai la certitude. Il aime dans une œuvre d'art la rareté ; mais il ne veut pas que cette rareté en fasse une chose étrangère au public. L'art classique est rare, mais il demeure humain. Je me souviens qu'un jour, comme je demandais à Mondzain ce qui l'avait conduit à une toujours plus grande simplicité de la conception et de la composition, il me dit que c'était le souci constant de l'échange. Je voudrais rapporter ses paroles elles-mêmes, si simples. Si je l'ai bien compris, son avis était qu'il devait pour les autres inventer de belles images, comme les autres faisaient pour lui du pain. Affaire de services réciproques. Et ces mots-là venaient du profond de lui-même. Qu'il soit rassuré. Ses belles images ont de quoi toucher l'homme de la rue, puisqu'elles me touchent. Non par le sujet. Il a justement horreur de la peinture « littéraire » qui compte, pour émouvoir, sur l'anecdote. Mais par la présence dans toutes ses toiles, — si diverses qu'elles soient, et qu'elles mettent sous nos yeux des paysages, des intérieurs, des natures mortes ou de grandes figures symboliques, — d'on ne sait quelle puissance harmonieuse qui vient comme au-devant de nous.

Et ce repos qui émane de ses œuvres est d'autant plus émouvant qu'on le sent un repos conquis. Car s'il aspire à l'ordre, les troubles d'un certain romantisme n'ont jamais cessé de l'intéresser. Ce n'est pas pour rien qu'il est né au pays de Chopin. Un Slave en lui continue de rêver, tandis que le Français peint. Comme je comprends cette parole d'André Salmon qui, au sujet de ses « études », écrivait une fois qu'elles étaient « austères, mais pas prudentes, jamais étroitement consciencieuses, toujours dramatiques ». C'est qu'on retrouvait en elles trace du débat qui se livrait en lui. L'enfant qu'il avait été dans les rues de Lubin, qui faisait des niches aux policiers du Czar, l'apprenti-cellier qui à quatorze ans s'enfuyait à Varsovie pour

y étudier, dans quelle misère, l'art et la révolution, n'a pas donné si vite partie gagnée au peintre français qu'il a voulu être. Est-il souhaitable qu'il la lui donne jamais ? Et pourtant, qu'il a été tenté par la France, ce même enfant, avant de tout lui offrir, et sa vie même ! Un peintre polonais, à qui Mondzain garde le plus fidèle souvenir M. Pankévitch de Cracovie, l'avait initié à la jeune peinture française. Il lui fallait venir en France, à Paris. En juillet 1909, il y était. Pendant quatre mois, ainsi qu'il m'a raconté, il se promena jour et nuit. Il n'était jamais las d'apprendre son nouveau pays. Il oublia de retourner à Cracovie. Il travailla à Montparnasse, un jour riche, un jour pauvre. Quel joyeux temps. La guerre vint. Cinq ans il souffrit avec le petit peuple de chez nous, le moins romantique des peuples. Les jours d'accalmie, il faisait les portraits de l'escouade. Quelle initiation plus profonde eût-il pu souhaiter ? eh bien, la guerre finie, le romantisme de l'enfant polonais n'était pas mort en lui. Il n'aura heureusement jamais fini de le dompter. Je feuillette les images de ses œuvres depuis 1917, et d'année en année, on devine qu'un de ces graves rêves qu'ont seuls pu faire les hommes de sa race n'a cessé de le hanter. Il tournit l'un des thèmes de sa vie profonde, l'oblige à créer ces grandes figures qui sont dans ses tableaux les signes de ses plus humaines inquiétudes : le *Moine*, en 1918, en 1925 l'émouvante scène de l'*Offrande*, l'an passé encore, cet *Esprit du Mal* qu'on put voir au Salon d'Automne.

Mais, et c'est là l'étrangeté du cas de Mondzain, ces rêves en lui ne détruisent jamais l'ordre, ne rompent jamais un splendide équilibre. Dans ces grandes figures même, où l'imagination l'emporte, rien n'est aussi apparent que le souci de la composition, la maîtrise de tous les éléments plastiques. Mondzain ne peut s'empêcher de rêver, mais il veut d'abord bien peindre. Il s'agit d'abord d'être un bon artisan, L'enfant slave, dans une chambre de la maison, s'amuse à se souvenir, comme ce jeune garçon dans un coin de l'*Offrande*, mais c'est un autre esprit qui règne dans toute la maison. C'est qu'il y a en Mondzain une force placide, une volonté tranquille et comme inabordable, toujours capables de retrouver et d'imposer le silence, d'établir par un décret de l'esprit l'ordre et la paix.

Si l'on regarde ses paysages, il semble qu'en chaque lieu il ait voulu d'abord découvrir comment s'équilibre la terre. De là le tragique tempéré de cescollines, par exemple, qu'il nous montre s'épaulant les unes les autres selon les lois d'une force cachée et se groupant comme pour faire cercle autour de l'une d'elles dont les hommes ont fait leur refuge et qui est de forme plus noble et plus pure. Le souci de la vérité, une sensibilité aiguë l'entraîneraient parfois à s'attacher aux détails, mais des préoccupations intérieures le ramènent à son premier dessein qui est de mettre en valeur l'architecture même des formes de la terre. Comme les grands peintres classiques qu'il admire, Dürer, ou Poussin, ou Rembrandt, il est, j'en suis sûr, prêt à croire qu'il nous suffirait d'être un peu plus habiles à lire la nature et un peu plus équilibrés nous-mêmes pour découvrir en elle un ordre souverain de grandes lignes simples dont le seul spectacle rendrait à nos esprits modernes traqués par mille angoisses le sentiment de l'harmonie. C'est la grande leçon que nous propose toute son œuvre. Elle nous veut bien inquiets et passionnés ; mais avec une sorte de rigueur, — et pourtant avec bonhomie, — elle nous rappelle que nous n'avons peut-être pas le droit d'être satisfaits de notre inquiétude, que nous sommes faits pour l'ordre et la clarté.

Mondzain m'a souvent dit que de tous les peintres modernes celui dont il avait le plus évidemment subi l'influence était Derain. Il parle toujours de lui comme de son maître et de son ami. Que de fois ne m'a-t-il pas rappelé ce conseil que lui donnait Derain dès avant la guerre : « Ce qui compte dans la peinture, c'est le sentiment. » Il lui donnait ce conseil parce qu'il le savait prêt à le suivre. Certaine candeur du sentiment, certaine aptitude à recueillir la leçon que dans leur placidité les choses nous donnent sont peut-être pour le peintre les meilleures garanties qu'il ait de rencontrer et d'émouvoir les hommes.

JEAN GUÉHENNO

*
* *

LE THÉATRE

UN TACITURNE, par *Roger Martin du Gard*, à la Comédie des Champs-Elysées.

Roger Martin du Gard romancier, d'un certain point de vue, c'est un auteur dramatique qui assume la responsabilité totale de la représentation : non seulement des caractères et du dialogue, mais des jeux de physionomie, de la mise en scène, du décor. Ainsi, les scènes dialoguées de *Jean Barois* sont devenues les scènes romancées des *Thibault*. Toutefois ce passage du théâtre au roman, par la monopolisation du créateur, ne va pas sans entraîner des modifications considérables, et les dialogues des *Thibault*, quoi qu'on en ait dit, ne sont pas des dialogues de théâtre : la partie descriptive du tableau donne à l'ensemble un équilibre et un mouvement proprement romanesques. Après le *Testament du Père Leleu* et la *Gonfle*, Roger Martin du Gard, dans *Un Taciturne*, retourne à sa conception primitive, accepte les lois du théâtre, confie au régisseur une partie du travail à faire pour mettre au point sa création. Il me semble qu'il y gagne et qu'il y perd. Si nous ne retrouvons plus l'extraordinaire précision optique de la mise au point qui fait un des premiers mérites des *Thibault*, et en vertu de quoi nous avons l'impression de suivre à la lorgnette les péripéties de ce roman, par contre le mouvement nous paraît plus rapide, plus libre, plus souple : *Un Taciturne* a « plus de jeu » que les *Thibault*. Je ne sais si Martin du Gard a l'intention de travailler encore pour la scène. Je le souhaite autant pour lui que pour nous. L'habitude de la scène pourrait lui donner l'habitude du risque, qui fait trop défaut à son beau roman. On voit bien que j'entends par risque une certaine confiance faite au lecteur, au spectateur, un moins grand souci de montrer plus d'indétermination, et donc plus de place réservée à la suggestion.

Le vrai titre d'*Un Taciturne* serait le titre du roman de Zweig, *La Confusion Sentimentale*. C'est sur ce thème, en effet, que toute la pièce est construite. Je proposerai tout de suite ma plus grave critique à l'auteur : il nous fait trop voir le thème en accumulant, non seulement les confusions des acteurs les uns sur les autres, mais les confusions du spectateur. Que nous

doutions, au début, si la sœur du héros est sa femme ou sa maîtresse, cela est adroit pour créer l'atmosphère, et nous y consentons volontiers. Mais pourquoi cette jeune fille avoue-t-elle à celui qu'elle aime, au second acte, qu'elle a poignardé, à quatorze ans, une de ses camarades de pension dans un élan de pureté désespérée ? L'événement lui-même est vraisemblable et dans le cadre du roman s'expliquerait naturellement. Mais nous sommes au théâtre. Le spectateur n'a guère le temps de réfléchir sur les variations du caractère. Depuis le début de la pièce il se sent invité par l'auteur à chercher, comme dans un *puzzle*. Cette grande scène de la confession, qui rompt le mouvement de l'acte et concentre toute la lumière — d'autant que le regard que Madame Valentine Tessier jette sur Joe, après la confession, est admirable de justesse significative — donne au spectateur l'impression qu'il a trouvé. Or, le troisième acte s'ouvre sur les fiançailles d'Isabelle, et nous apprenons qu'elle a enfin trouvé, dans les bras de son fiancé, sa voie, sa joie et sa clarté. Tout s'est arrangé pour elle, le drame est ailleurs. Ou bien la confession du deuxième acte est une fausse piste, après la fausse piste du premier et la fausse piste, dans ce même deuxième acte, de l'amour de Thierry pour Wanda, et la pièce devient une sorte de *Comédie des Erreurs* qui se joue de notre attention et la dispose mal à absorber toute la force de la grande scène du troisième acte entre Thierry et son jeune secrétaire ; ou bien cette confession est un motif inventé par l'auteur pour faire pivoter le second acte, retarder les fiançailles d'Isabelle, laisser venir le troisième acte, et alors il nous apparaît à la réflexion que ce motif est une idée de romancier qui exige le temps, l'espace, les coudées franches du roman.

Si j'insiste, c'est que la scène du troisième acte entre Thierry et son secrétaire me paraît de tous points admirable, et que les jeux, les retours, les quiproquos, les piétinements des actes précédents permettent mal au spectateur d'en saisir au vol — car c'est ainsi que cela se fait au théâtre — toute la beauté. Voilà un homme qui, croyant obéir aux sollicitations de l'amitié, donne, dans une crise brutale, les signes de la plus vive passion. Ce qui est beau, c'est que tous les signes y sont et qu'il ne s'en rend pas compte. Et le voilà ensuite, aidé de son cousin, obligé de chercher un objet à cette passion ainsi brus-

quement révélée. Cette scène, aussi belle que la première, et où M. Jouvet et M. Renoir rivalisent de puissance dramatique et de précision dans les nuances, frappe surtout par sa rigueur logique. La vérité ayant été établie dans la scène précédente, il n'y a plus maintenant qu'à tirer la conclusion nécessaire, qui pour Thierry sera tragique. C'est ici un des moments très rares du théâtre contemporain où nécessité psychologique, nécessité logique, nécessité scénique ne font qu'un. Il suffit que Thierry découvre qu'il aime son secrétaire, il suffit que son cousin ait pu se méprendre et croire qu'il aime sa sœur : cela fait assez, il me semble, de confusion sentimentale, et en faisant tourner la pièce autour de ces deux axes, il me semble que Roger Martin du Gard l'eût rendue plus nécessaire, plus rectiligne, plus entraînante. Il a préféré faire précéder ces deux scènes de deux actes de préparation, dont le premier prépare, il est vrai, l'atmosphère du troisième, mais où le second, par des dialogues intrigants et quelque peu piétinants, nous ouvre un éventail de chemins morts. Il a préféré taquiner la curiosité du spectateur et l'éparpiller, au lieu de fondre ensemble l'impression de mystère et le pressentiment d'angoisse.

Il est vrai qu'*Un Taciturne* repose sur certaines croyances psychologiques que Martin du Gard croit vraies et que je crois contestables, ce qui explique peut-être mon opinion. Martin du Gard accorde à l'inconscient, dans la vie psychologique, une place qui lui a été gagnée récemment bien plus par la théorie, à mon avis, que par l'expérience. Nous ne sommes pas si inconscients que cela. Bien souvent, les découvertes « surprenantes » que nous faisons sur nous-mêmes, ou bien il y a longtemps que nous les avions faites du coin de l'œil, si je puis ainsi dire, ou bien nous imaginons leurs conséquences. On n'imagine pas à quel point nous pouvons cultiver notre inconscient, après coup, y inventer des prolongements. La vieille tradition tragique et comique ne se trompait pas lorsqu'elle subordonnait l'inconscience à un état de crise ou à un état d'ignorance : le personnage inconscient s'égarant soi-même dans la passion, comme Hermione, ou croyant qu'il peut faire ce qu'il n'est pas capable de faire, comme Alceste. Martin du Gard, au contraire, voit dans la surprise une condition naturelle de la psychologie en profondeur, et c'est pourquoi, sans doute, il a jugé néces-

saire de généraliser, dès le début de la pièce, l'atmosphère de surprise et de confusion présentée, non comme une atmosphère anormale, mais plutôt comme le milieu normal de la vérité psychologique.

C'est alors qu'intervient un autre problème, si complexe que je ne puis que l'indiquer ici. Des spectateurs assemblés ne sont pas des lecteurs isolés et ne communiquant *qu'après coup* leurs impressions. Ils ont des habitudes, et aussi des croyances. A tort ou à raison ils ne croient pas à l'universalité de la surprise psychologique ; ils croient qu'elle accompagne une crise, un accident, quelque chose d'exceptionnel. Quand on leur présente, comme dans *Un Taciturne*, la confusion sentimentale à l'état diffus, leur attention, qui veut d'instinct se concentrer mais qui n'y arrive pas, excite leur curiosité, et cette curiosité atténue leur sympathie. La pièce devient un problème, un jeu où ils s'occupent plus de trouver que d'être émus. Ce qui revient à dire ce que je disais plus haut, que la beauté des scènes du dernier acte me fait regretter qu'elles ne soient pas dramatiquement mieux « placées », ou, en d'autres termes, que l'aventure de Thierry ne soit pas plus exceptionnelle par rapport à son milieu. Mais comme cette critique de technique, fondée sur une critique de doctrine, est commandée par l'admiration, c'est à Martin du Gard à me donner tort en m'habituant, par d'autres pièces, à sa psychologie dramatique.

RAMON FERNANDEZ

*
* *

JUDITH, par *Jean Giraudoux*, au Théâtre Pigalle.

La *Judith* de M. Jean Giraudoux marque chez son auteur une expérience de la technique dramatique qui faisait encore défaut dans *Siegfried* et dans *Amphitryon*. Plus aucune gêne dans le maniement de personnages beaucoup plus nombreux ; toute gaucherie dans leurs entrées et leurs sorties a disparu ; les scènes s'enchaînent avec aisance et sûreté ; l'art des préparations ne laisse rien à désirer et, quand il le faut, l'imprévu est habilement ménagé.

Ce progrès dans la présentation scénique n'a nullement pour rançon un affaiblissement de la liberté ou de la qualité de l'expression littéraire, qui reste dans *Judith* aussi riche, aussi

complexe, aussi chatoyante que dans les deux précédents ouvrages.

D'où vient alors que l'impression soit différente, que, loin d'étoffer et de varier les thèmes du drame, cette richesse d'expression paraisse presque constamment une surcharge, bien plus un empêchement à saisir les lignes directrices de l'œuvre ? D'où vient que cette technique dramatique améliorée ne contribue pas, comme c'est son objet, à faciliter la compréhension, l'émotion du spectateur ?

Une part de responsabilité revient à la dimension du théâtre Pigalle ; une autre, à l'insuffisance des acteurs, et d'abord à l'insuffisance de leur voix, ou de leur diction, ou de leur articulation. Mais seulement une part. Pour le reste, il faut bien la reporter à l'œuvre même.

Après *Siegfried*, on avertissait ici même M. Giraudoux qu'il ne rencontrerait pas souvent un sujet pareil, un sujet d'avance si rempli de tragique que l'exprimer avec pudeur, le « jouer par la bande », le colorer d'humour était répondre au vœu secret du public. Après *Amphitryon*, ici encore, on mettait en garde M. Giraudoux contre les pièces-monologues, où un seul personnage existe réellement (dans *Amphitryon*, c'était Alcmène), où tous les autres ne lui servent que de plastrons.

Il y avait autre chose encore qui nous était apparu, mais non point avec assez de netteté pour le formuler critiquement. Et c'était l'idée plus germanique que française que M. Jean Giraudoux, ancien germaniste, se fait de l'œuvre dramatique, idée très nettement aperçue par Napoléon lorsqu'il disait à Schiller : « Cela est très curieux ; votre tragédie, à vous, est une histoire ; la nôtre, c'est une crise. » M. Giraudoux est trop profondément français pour se passer dans ses drames d'une crise, mais il aspire bien davantage à raconter une histoire, ou si vous préférez, à créer ou à rajeunir un mythe.

Comme *Amphitryon*, *Judith* n'est qu'un long monologue. Impossible de nous intéresser à aucun autre personnage que Judith, sauf dans l'avant-dernière scène du second acte, où un Holopherne inattendu nous est présenté. Mais il s'efface aussitôt. Le tragique de Judith est un tragique solitaire, il naît d'un débat intérieur et non d'un conflit avec d'autres forces, sinon égales, du moins dignes de considération. Ni le grand-prêtre, ni le capi-

taine Jean, ni la prostituée Suzanne ne sont de taille à affronter Judith, à l'ébranler dans ce qu'elle souhaite ou décide. Au second acte, la dérision cruelle qu'elle subit, lorsque le jeune inverti Egon se fait prendre par elle pour Holopherne, est préparée et se dérobe extérieurement à son débat intérieur. Quelle que soit la répercussion de cette erreur sur l'état d'âme de Judith (et elle est considérable) il ne s'agit pour le spectateur que d'une erreur matérielle, d'une erreur sur la personne, extérieure à Judith. Au troisième acte, lorsqu'elle a tué Holopherne par amour, et que l'archange s'exprimant par la bouche d'un soldat ivre, ordonne à Judith de reconnaître qu'elle fut guidée par la main de Dieu, aucun débat ne s'engage. Judith s'incline.

Je vois bien que tous ces personnages sans consistance ne sont que les échos multiples du peuple juif, comme l'archange est la voix de Dieu. Je vois bien que le drame de Judith est entre elle et la collectivité d'une part, entre elle et Dieu d'autre part. Mais ni le peuple juif, ni Dieu n'ont de truchements assez forts, assez directement tragiques. Comme dans *Siegfried*, M. Giraudoux refuse le tragique direct et mêle d'humour son tragique indirect. Mais ici le public n'a pas apporté le tragique avec lui, et depuis Meilhac et Halévy, il est toujours disposé à voir la mythologie et la Bible accommodées à la façon de la *Belle Hélène*. Si on ne lui impose pas un tragique continu, le public s'évade sans cesse de l'émotion et il est terriblement difficile de l'y faire rentrer. Le public d'une salle de théâtre est comme les taureaux, il fonce droit, il ne peut pas faire de crochets.

Comme dans *Amphitryon*, M. Jean Giraudoux a dans *Judith* rajeuni un mythe et raconté une histoire. Seulement, dans *Amphitryon*, le rajeunissement du mythe se moulait sur l'histoire légendaire, ne la quittait jamais d'un pas ; c'était l'interprétation de l'histoire, non l'histoire qui variait. Dans *Judith*, et c'est là sans doute la raison profonde de la gêne qu'on éprouve, il n'y a pas coïncidence continue entre la légende biblique et l'interprétation qu'en donne M. Giraudoux. En d'autres termes. la figure, le caractère de Judith ne sont pas liés obligatoirement à la légende d'Holopherne. M. Giraudoux aurait aussi bien pu lier le personnage de vierge moderne qu'il a ima-

giné à la légende, que sais-je, d'Esther ou d'Antigone.

Judith, vierge moderne, se caractérise, selon M. Giraudoux, par son appétit de dévouement, ou mieux de réalisation et par son orgueil. Elle veut faire de grandes choses, s'y sacrifier, s'il le faut ; elle se sait, se croit, se veut créée pour de grandes choses. Vision forte et plus lucide sans doute que celle de tant d'analystes défaitistes de la femme d'aujourd'hui. La femme émancipée de notre époque, dont Judith est le portrait, veut se réaliser pour elle-même et non pour les autres, non pour la famille ou la tribu. C'est pourquoi Judith refuse d'obéir aux sommations du grand-prêtre qui veut voir en elle la déléguée du peuple juif. Quand elle lui répond qu'elle ne se sent pas désignée par Dieu, elle dit vrai. Elle ne s'est jamais sentie inspirée par Dieu que pour des dépassements d'elle-même. Disons d'un mot un peu gros, qu'elle est individualiste. A la fin du premier acte, quand elle se décide à se rendre au camp d'Holopherne, c'est moins pour sauver les Juifs que pour se rendre compte de sa puissance, de ses limites, pour réussir où tout a échoué.

Dans tout ce premier acte, la non-coïncidence avec la légende vient de ce débat sur l'inspiration divine. Il y aurait interprétation stricte de la légende, si Judith allait vers Holopherne par dévouement humain ou par curiosité au lieu d'y aller par ordre de Jéhovah. Mais les rapports de Judith et de Jéhovah sont infiniment plus subtils et compliqués, et à la scène il est difficile de les débrouiller. Pour parler net, le spectateur ne sait pas clairement pourquoi d'abord Judith n'a pas voulu aller chez Holopherne, pourquoi en définitive elle y va.

A l'acte deux, l'orgueil de Judith est châtié. Jeanne d'Arc, inspirée par Dieu (ou par son génie) reconnaît Charles VII à Chinon parmi ses vassaux. Judith prend Egon pour Holopherne. Dieu l'abandonne, elle n'avait pas de génie. A ce moment, l'homme, son seul recours paraît, l'homme Holopherne, l'homme terrestre, celui qui comprend tout, qui sait tout d'avance, le pendant du César de Bernard Shaw dans *César et Cléopâtre* (et signalons à nouveau en passant ce qu'il y a d'un Shaw français chez M. Giraudoux). L'orgueil humilié de Judith va fondre en amour. Au lieu d'une femme de génie, elle s'inscrira comme une grande amoureuse dans les annales de l'humanité. Ici

encore, où trouver la coïncidence nécessaire entre la légende et l'interprétation de M. Giraudoux ?

Le troisième acte contient la seule faute d'ordre dramatique de l'ouvrage : Holopherne a eu la tête tranchée et l'explication qu'en donne Judith est un des plus beaux passages de la pièce, elle se relie à ce culte voué par M. Giraudoux à une forme supérieure, épurée et pleine, de la vie des hommes mortels. Mais qu'est devenue l'armée d'Holopherne ? Comment les Juifs sont-ils du coup sauvés ? Lorsque l'Archange oblige Judith à consentir à sa légende, l'histoire d'Holopherne est hors de question. Cette obligation, l'archange pourrait l'imposer à n'importe quel héros de légende. Ici encore et enfin, la légende d'Holopherne ne sert en rien M. Giraudoux.

D'autre part, le long des trois actes, les nécessités de l'histoire biblique viennent encombrer et parfois contredire le mythe de la vierge moderne imaginé par M. Giraudoux. L'intérêt du spectateur ne peut donc s'accrocher profondément ni à l'histoire, ni à l'héroïne.

En somme, ce n'est pas l'œuvre qui est défectueuse, c'est le sujet. Or le genre de talent, la liberté, la spontanéité d'inspiration de M. Jean Giraudoux ont besoin d'un sujet qui, si on peut dire, se suffise à lui-même et laisse à M. Giraudoux toutes les facilités de pétrissage ou de déformation. Qu'on ne dise pas que de pareils sujets n'existent pas : *Siegfried* et *Amphitryon* sont la preuve du contraire. La réalisation de *Judith* n'est en rien inférieure à celle d'*Amphitryon* et de *Siegfried*. Elle leur est même sans doute supérieure. C'est le sujet qui n'était pas aussi bon.

Pas aussi bon *à la scène*. Pour juger sur le fond, nous attendons la publication de *Judith* en volume.

BENJAMIN CRÉMIEUX

*
* *

Victor Bérard.

L'œuvre homérique de Victor Bérard avait commencé, il y a bientôt trente ans, avec *les Phéniciens et l'Odyssée*, C'était un livre riche en détails, mais qui voulait surtout imposer une idée d'ensemble large et aventureuse sur les sources des poèmes homériques.

Quelques années plus tard, la découverte de la civilisation crétoise, de sa perfection, de son antiquité, devait créer tout naturellement de nouvelles théories sur la Grèce ancienne qui contrebattaient les idées de Bérard. Celui-ci ne renonça jamais à sa thèse phénicienne, mais il porta l'essentiel de ses recherches sur les détails de l'itinéraire d'Ulysse ; il fit vingt découvertes, ou plutôt vingt hypothèses séduisantes, pour repérer le routier des caboteurs antiques.

Quant aux travaux de Bérard sur le texte, il faut distinguer ses hypothèses sur l'authenticité, les divisions et les époques, de son interprétation du détail. Il aurait voulu biffer, déplacer, des morceaux de l'*Odyssée* dont la longueur allait d'une ligne à plusieurs chants. La Société Guillaume Budé ne le persuada pas sans peine de donner ses hypothèses à part et de publier le texte dans sa suite traditionnelle. On eût sans doute beaucoup choqué Victor Bérard en lui disant que son goût personnel tenait, dans ce genre d'hypothèse, une large place. Préoccupé avant tout de l'*Odyssée* maritime, il traitait, par exemple, avec un inconcevable dédain, la superbe vengeance d'Ulysse.

Pour traduire, Bérard est incomparable. Parti de cette idée que nul mot n'est inutile, que les épithètes naguère prises pour des ornements servent en réalité à préciser les termes, que « vaisseau rapide » et « vaisseau creux » veulent dire *croiseur* et *cargo*, il a donné à sa traduction une extrême richesse concrète, peut-être un peu trop bariolée, mais étonnamment vivante. Il traduisait jusqu'aux noms propres, il rendait le familier par le familier. Il fit là tout ce qu'un commentateur peut faire pour une œuvre. Après avoir lu deux ou trois fois l'*Odyssée*, je la relus à sa suite avec des yeux neufs. Son vers blanc même, qui fut si critiqué, donne, en fin de compte, à sa traduction, un mouvement que nulle prose n'aurait pu procurer.

Dans cette œuvre, c'est la traduction qui est vraiment la part indiscutable ; ceux même qui, comme M. Bainville, avaient raillé *Homère en argot* au nom d'un goût plus académique, viennent de lui rendre l'hommage qui convient. Cet enthousiasme d'un tiers de siècle, cette passion désintéressée et utile, suffisent à faire une belle vie. L'Académie, où Victor Bérard s'effaça devant Paul Valéry, n'y eût point ajouté grand'chose.

JEAN PRÉVOST

REVUE DES LIVRES

Compagnons, par *Louis Guilloux* (Grasset).

Trois ouvriers s'associent, et fondent un petit commerce de plâtrerie. L'un d'eux tombe gravement malade ; ses compagnons, négligeant le commerce, tâchent alors d'adoucir ses derniers jours.

C'est tout. Mais il y a de la grandeur dans ce récit simple, effacé, presque invisible.

JEAN GUÉRIN

*

Port d'Escale, par *Jean Pallu* (Rieder).

Histoire extrêmement vive, claire, agréable à lire. Milieu de petits employés mis en effervescence par l'intrusion accidentelle d'un grand errant. Beaucoup de talent. Aucun mauvais goût.

DENIS SAURAT

*

Les Forces d'Amour, par *Georges Lecomte* (Flammarion).

Roman d'une incroyable moralité, qui risque d'amener dans le public une réaction contre les bonnes mœurs ; est sans doute destiné aux jeunes gens des patronages, vers dix-huit ans, lorsqu'on ne peut plus vraiment tout leur cacher de la vie courante. Le style est à la hauteur de la morale : également incroyable.

D. S.

*

Plus loin, par *Hervé Seignobosc* (N. R. F.).

L'humble livre où le père Blanche a mis son amour des hommes fait fleurir une âme à l'autre bout du monde, tandis que l'orgueil héroïque de son fils reste stérile. Les personnages sont saisis dans leur centre, et développés avec une sobre plénitude. Tout le récit, harmonieux, a quelque chose de direct et de médité.

MARCEL CASTER

*

Shahrâ sultane et la mer, par *Claude Farrère* (Flammarion).

On est naturellement porté à dire du mal de Claude Farrère ; et lorsqu'il essaie d'être poétique ou sentimental, il est vraiment bien mauvais. Mais dans ce livre, il raconte, et bien, c'est-à-dire simplement, quelques bonnes et intéressantes histoires (pas celle du titre), ce qui nous fait rêver d'un Farrère qui aurait pu être...

D. S.

Le Sol, par *Frédéric Lefèvre* (Flammarion).

Histoire qui a l'air d'être vraie, ce qui n'est tout de même pas une excuse. Extraordinaire simplicité des caractères et des récits qui côtoient le vide en y tombant souvent. Remarquable collection de clichés populaires, avec des trouvailles : « Six hivers avaient passé, *puis* six étés » (p. 78). Frédéric Lefèvre semble avoir envie de recommencer la littérature à ses débuts : on trouve des récits de ce genre dans les sagas, mais en dix pages au lieu de cent cinquante.

D. S.

*

La Bandera, par *Pierre Mac Orlan* (N. R. F.).

Après la sorcellerie, les gentilshommes de fortune, la Révolution Russe, voici la Légion étrangère — espagnole — moins rebattue évidemment que l'autre. Mais ici, le sujet semble avoir dépassé les moyens sommaires, strictement réalistes dont use le romancier. L'histoire de Pierre Gilieth, du policier Lucas, de la Slaoui, insuffisamment stylisée, relève plutôt du simple fait-divers que de l'authentique roman d'aventures. C'est que l'aventure exige une atmosphère et une irréalité qui s'accommodent difficilement d'événements trop précis ou trop humains.

LOUIS ÉMIÉ

*

L'Epingle de Cravate ; Pauvres Bougres, par *Savinien Mérédac* (The G[l] Printing et Stationery Cy Ld. Ile Maurice).

Ce sont des livres français d'un autre hémisphère, de l'île de France d'où Bernardin rapporta un jour sa poésie. Et ils ont de la poésie ; mais surtout une émotion bonne et proche qu'on peut goûter, parce qu'elle est juste. Un pittoresque délicat donne du prix à leur malice. Les six ou sept nouvelles de *Pauvres Bougres* ont sans doute plus de couleur et de mouvement ; l'*Epingle de Cravate*, court roman, curieux et touchant, a plus de vie.

HENRI POURRAT

***

Fables de *Franc-Nohain* (Grasset).

Une vulgarité heureuse, un optimisme un peu plat et la patiente imitation de La Fontaine font l'agrément, facile mais certain, de ces fables, dont plusieurs furent célèbres avant la guerre.

J. G.

***

Lettres de Mérimée à la Famille Delessert, introduction de *Maurice Parturier* (Plon).

Lecture délicieuse ; volume très bien présenté et annoté. Mérimée a beaucoup du charme de Stendhal, lorsque Stendhal est charmant, ce qui n'arrive pas toujours ; et peu des défauts qui rendent Stendhal exaspérant. Maurice Parturier a fait son travail d'érudition avec bon goût, et pourtant pleinement.

D. S.

*

La publication de l'Assommoir, par *Léon Deffoux* (Malfère).

Je ne vois pas qu'il y ait d'écrivain, parmi nos contemporains, qui puisse se flatter d'avoir vu aucun de ses ouvrages produire un mouvement d'opinion comparable à celui que suscita la publication de *l'Assommoir*. A quoi cela tient-il ? Beaucoup moins au défaut de la valeur des œuvres qu'au manque de la sensibilité du public. Cette société qui vivait dans les années 80 du siècle dernier avait encore une fraîcheur d'impression, une sorte de virginité intellectuelle qui la rendait facilement accessible au choc des nouveautés. Léon Deffoux la ranime pour nous, et nous rend étrangement sympathique ce monde de nos pères.

PIERRE LIÈVRE

*

Maeterlinck, par *A. Bailly* (Firmin-Didot).

L'on peut honnêtement louer le style de Maeterlinck, sa curiosité, sa ruse, son bon sens. Pourquoi diable M. Bailly va-t-il le prendre pour un philosophe ?

J. G.

*

L'échec de Baudelaire, par *René Laforgue* (Denoël et Steele).

Le Docteur Laforgue tente d'expliquer la vie et l'œuvre de Baudelaire par l'amour que le poète aurait, dès l'âge de quatre ans, conçu pour sa mère.

Ce livre est sérieux, étroit, systématique, et d'ailleurs beaucoup moins ridicule qu'on ne l'a dit.

J. G.

*

Évocations littéraires (Mme de Sévigné, Bossuet, etc.), par *Gabriel Brunet* (Prométhée).

Des portraits vivants, intéressants, — et parfois neufs — en dépit d'une minutie un peu professorale, d'une équité un peu tatillonne, et d'on ne sait quelle crainte d'être incomplet.

J. G.

Trois héros, par *E. F. Gautier* (Payot).

Les héros dont il s'agit sont le général Laperrine, le P. de Foucauld, et le ministre malgache Rainandriamampandry, que Galliéni fit fusiller.

M. Gautier les a connus tous trois : ses souvenirs montrent la curieuse ironie, commune aux géographes et aux naturalistes, quand il leur arrive de parler des hommes.

J. G.

*

Éducation d'une princesse, par *S. A. I. R. Marie* (Stok).

Ce livre d'une lecture très agréable nous montre, à travers une série de tableaux un peu trop pittoresques, la vie douloureuse de Marie Romanov. Une enfance malheureuse : sa mère est morte, elle est privée de par sa naissance de la culture à quoi elle aspire. Son père s'en va et se remarie, son oncle meurt tragiquement. Un mariage morne, bientôt rompu ; la misère humaine, dans les ambulances du front, le père qui fait un mauvais coup est mis en prison, la fuite enfin avec l'homme qu'elle aime, malgré les policiers qui la guettent. C'est le meilleur roman populiste que nous ayons lu, depuis bien des mois.

EMMANUEL BERL

*

Amundsen, par lui-même (N. R. F.).

Amundsen raconte sommairement ses explorations, et en détail ses démêlés avec le colonel Nobile. Le lecteur, lui, n'oublie pas comment Amundsen est mort, avec Guilbaud, au secours de ce même Nobile. Pourquoi ce livre d'explorations est-il publié sans aucune carte ? M. C.

***

Choix de rêves de *Jean-Paul*, traduction d'*Albert Béguin* (Fourcade).

« Je rêvai que j'étais enveloppé de poussière. Quelle poussière ? Poussière des morts, poussière des routes ? Lorsque je m'éveillai, c'étaient des pollens, et les arbres lointains déjà répandaient leurs graines » :

Jean-Paul nous émeut quand il découvre ce ton — qui sera, cinquante ans plus tard, celui de Rimbaud. Mais, trop souvent, ses rêves s'achèvent en démonstrations et en allégories.

J. G.

*

Vie de Robert Browning, par *G. K. Chesterton* (N. R. F.)

Il n'existe pas de meilleure introduction que ce petit livre à l'œuvre de Robert Browning, dont Chesterton sait nous faire

admettre, et presque approuver, l'énergie, le conformisme, la bonne santé, et jusqu'au génie.

J. G.

*

A Paris avec les Français, par *Concetto Pettinato*, préface d'*André Thérive* (Firmin-Didot).

La traduction française représente un regrettable allègement du texte original, et ceci nous prive de goûter quelque diversité dans l'exposition des remarques que M. Pettinato distille sur « *ce petit peuple pétulant de propriétaires et de jouisseurs, qui a peu d'enfants, mais vit longuement, mange bien, prend l'apéritif six fois par jour, et se presse insolent et étourdi au tennis, aux rings de boxe, au football, en pantalons blancs et souliers de toile, une fleur à la boutonnière, une Maryland à la bouche...* »

JEAN SÉVAL

*

La vie de Kleist, par *Emilie* et *Georges Romieu* (N. R F.).

Kleist est un possédé, sublime et démesuré. C'est le poète génial, avec manie déambulatoire et suicide. Tout en le peignant avec l'émotion nécessaire, les auteurs recourent à la pathologie. Deux erreurs : Gœthe représenté comme un vieillard égoïste et glacial, envieux et malhonnête. Le monstre, c'est Kleist ; Gœthe, avec sa haine du négatif et de l'excessif, ne pouvait pas l'apprécier. Quant à Napoléon, les auteurs adoptent l'attitude de la critique nationaliste : le monstre envahisseur. Qu'ils se renseignent : en Allemagne, Napoléon a fait plus de bien que de mal.

JACQUES DECOUR

*
* *

REVUES ET JOURNAUX

Aveux

M. André Thérive écrit dans le *Temps* :

Voici un secret que tous les critiques connaissent bien, mais qu'ils se gardent en général de communiquer au public : entre plusieurs romans dignes d'attention et qui relèvent de la haute littérature, ils nourrissent une prédilection pour le moins réussi. Pour cette raison très simple qu'une œuvre manquée donne de meilleures leçons et prête à plus de commentaires. Il y a des recettes négatives à tirer de son cas ; tandis qu'un bon récit, vivant et spontané, de forme presque parfaite, ne vous enseigne point les recettes positives pour rivaliser avec lui... Au lecteur naïf de dire maintenant s'il réside une noire injustice dans l'application de tels principes, ou si une sorte de Némésis s'y exerce :

le chef-d'œuvre se passe bien de recevoir des éloges explicites et fortement déduits ; ce sont les ouvrages un peu inférieurs qui, à défaut d'enthousiasme, suscitent un intérêt esthétique ou intellectuel.

*
* *

« Le Front Rouge »

D'un poème de Louis Aragon, que publie LITTÉRATURE DE LA RÉVOLUTION MONDIALE (et dont il est question plus haut dans une note de Drieu la Rochelle) :

Dans les plâtras croulants
parmi les fleurs fanées des décorations anciennes
les derniers napperons et les dernières étagères
soulignent la survie étrange des bibelots
Le ver de la bourgeoisie
essaye en vain de joindre ses tronçons épars
Ici convulsivement agonise une classe
les souvenirs de famille s'en vont en lambeaux
Mettez votre talon sur ces vipères qui se réveillent
Secouez ces maisons que les petites cuillères
en tombent avec les punaises la poussière les vieillards
qu'il est doux qu'il est doux le gémissement qui sort des ruines

J'assiste à l'écrasement d'un monde hors d'usage
J'assiste avec enivrement au pilonnage des bourgeois
Y a-t-il jamais eu plus belle chasse que l'on donne
à cette vermine qui se tapit dans tous les recoins des villes
Je chante la domination violente du Prolétariat sur la bourgeoisie
pour l'anéantissement de cette bourgeoisie
bour l'anéantissement total de cette bourgeoisie

Le plus beau monument qu'on puisse élever sur une place
la plus surprenante de toutes les statues
la colonne la plus audacieuse et la plus fine
l'arche qui se compare au prisme même de la pluie
ne valent pas l'amas splendide et chaotique
Essayez pour voir
qu'on produit aisément avec une église et de la dynamite
. . . .

Les chiens les chiens les chiens conspirent
et comme le tréponème pâle échappe au miscroscope
Poincaré se flatte d'être un virus filtrant
La race des danseurs de poignards des maquereaux tzaristes

les grands ducs mannequins des casinos qu'on lance
Les délateurs à 25 francs la lettre
la grande pourriture de l'émigration
lentement dans le bidet français se cristallise
La morve polonaise et la bave roumaine
la vomissure du monde entier
s'amassent à tous les horizons du pays où se construit le socialisme
et les têtards se réjouissent
se voient déjà crapauds
décorés
députés qui sait ministres
Eaux sales suspendez votre écume
Eaux sales vous n'êtes pas le déluge
Eaux sales vous retomberez dans le bourbier occidental
Eaux sales vous ne couvrirez pas les plaines où pousse
le blé pur du devenir
Eaux sales Eaux sales vous ne dissoudrez pas l'oseille de l'avenir
Vous ne souillerez pas les marches de la collectivisation
Vous mourrez au seuil brûlant de la dialectique
de la dialectique aux cent tours porteuses de flammes écarlates
aux cent mille tours qui crachent le feu de mille et mille canons
. . . .

Ce qui grandit comme un cri dans les montagnes
Quand l'aigle frappé relâche soudainement ses serres
SSSR SSSR SSSR
C'est le chant de l'homme et son rire
C'est le train de l'étoile rouge
qui brûle les gares les signaux les airs
SSSR Octobre Octobre c'est l'express
Octobre à travers l'univers SS
SR SSSR SSSR SSSR SSSR

* * *

De la traite des nègres

Malcolm Cowley, à propos des « derniers aventuriers de la traite » (*Revue Hebdomadaire* du 5 septembre) raconte ceci :

Un navire ne pouvait être confisqué comme faisant la traite que si la présence de noirs à bord en fournissait la preuve. Cette règle adoptée par les tribunaux pendant une période de trente années, était identique à une autre, plus récente, qui s'applique aux importateurs

clandestins de whisky. Elle suggérait un moyen merveilleusement simple d'éviter la capture. Nombreux sont les contrebandiers qui en ont usé, mais aucun avec une cruauté aussi grandiose que le capitaine Homans, commandant *la Brillante*.

Ce brick négrier fut pris au piège, vers la fin d'un après-midi, par quatre croiseurs surgis de différents points de l'horizon. Toute tentative de fuite était inutile. Pourtant, le vent tomba et la nuit s'étendit peu à peu sur la mer avant que le plus rapproché des vaisseaux britanniques fût arrivé à portée de canon.

A la faveur des ténèbres, le capitaine Homans se prépara à sauver son navire. Il tint prête à être mouillée la plus grosse de ses ancres. Il fit passer sa chaîne au-dessus du manchon de l'écubier, puis la déroula, tendue, tout autour du navire, à l'extérieur de la lisse. Il fit monter les esclaves sur le pont ; ils étaient six cents. Puis, il les rangea le long de la lisse et les fit attacher à la chaîne de l'ancre au moyen de cordes solides passées dans leurs menottes. Bientôt on entendit les embarcations des quatre croiseurs s'approcher à travers la nuit. On percevait le grincement des tolets et le clapotis des avirons sur l'eau tranquille. Homans laissa tomber l'ancre. Dans la nuit, une plainte confuse s'éleva tandis que la chaîne, avec sa charge de corps, s'enfonçait dans la mer.

Les cris des esclaves étaient parvenus jusqu'aux marins britanniques; l'odeur des esclaves imprégnait encore lourdement le vaisseau ; les vastes marmites servant à cuire leurs aliments, les aliments eux-mêmes, et aussi des menottes étaient encore à bord, mais nul esclave n'était là qui pût servir de pièce à conviction. Homans s'en alla, libre.

* * *

Cours d'Alain en 1931-1932.

Le programme de l'agrégation de philosophie n'offrant pas cette année de sujets propres à des conférences publiques, Alain fera son cours du mardi pour les étudiants et étudiantes de 1re et de 2e année (licence). Il y traitera :

De l'attention ; de l'abstraction et de la généralisation ; du rôle des signes ; des rapports du langage et de la pensée.

Ce cours, qui aura lieu chaque mardi, de 6 h. à 7 h. à partir du 3 novembre, restera librement ouvert au public.

D'autre part, chaque vendredi, de 6 h. à 7 h., à partir du 6 novembre, Alain fera son cours d'agrégation sur :

Les morales antiques : Aristote, les Epicuriens, les Stoïciens.

Ce cours sera, comme l'an dernier, ouvert au public, mais avec contribution aux frais.

S'adresser pour les inscriptions et pour tous renseignements à Mme Ch. Salomon, sous-directrice du Collège Sévigné, 28, rue Pierre-Nicole Paris, (Ve).

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS

LE TOME XXXVII (JUILLET-DÉCEMBRE 1931)

LE GÉRANT : GASTON GALLIMARD
ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART.

LA VIE FINANCIÈRE

Les nécessités du tirage de « la Nouvelle Revue Française » nous obligeant à livrer à l'imprimerie le bulletin ci-dessous quinze jours avant sa parution, nous nous bornons à y insérer des aperçus d'orientation générale. Mais notre SERVICE DE RENSEIGNEMENTS FINANCIERS est à la disposition de tous nos lecteurs pour tout ce qui concerne le portefeuille, valeurs à acheter, à vendre ou à conserver, arbitrages d'un titre contre un autre placement de fonds, etc.

Adresser les lettres à M. André Ply, de la Banque de l'Union Industrielle Française, 5, rue de Vienne, Paris, VIIIe Arrondissement.

MEILLEURS SYMPTOMES

Après avoir traversé de pénibles épreuves au cours du mois écoulé, le marché de Paris se retrouve maintenant dans une ambiance beaucoup plus favorable grâce aux sensibles améliorations qui viennent de se produire dans l'ordre politique monétaire et même économique.

Au point de vue politique, nous venons d'assister à une victoire sans précédent des conservateurs anglais. Certes, le fait par lui-même ne pouvait escamoter automatiquement les immenses difficultés qui assaillent l'Angleterre ; mais ce retour au pouvoir des partis de l'ordre est regardé par l'opinion mondiale comme un excellent indice en faveur de la stabilité monétaire, de l'équilibre budgétaire et de la guérison économique.

La question de la tenue des devises étrangères semble également avoir été traitée avec tact et efficacité. La livre ne doit plus être éloignée maintenant de sa stabilisation de fait ; quant au dollar, les accords conclus entre les dirigeants des Instituts d'Emission Américains et Français devraient avoir écarté tout danger immédiat.

Naturellement toute la cote des changes s'est favorablement ressentie de l'affermissement des devises anglo-saxonnes et il convient de s'en féliciter, car cet événement constitue le premier pas effectué dans la voie du rétablissement de la confiance sans laquelle il n'est pas possible d'envisager la guérison des grands marchés économiques.

La confiance, sentiment capricieux mais indispensable à toute opération productive, semble en outre renaître dans cer-

tains milieux de producteurs et il serait à souhaiter qu'il en soit de même dans le monde financier. La Bourse y trouverait la force nécessaire à un redressement qui ne tardera pas à s'imposer si les indices actuels d'amélioration se confirment et s'amplifient.

A ce propos, il me vient à l'esprit certaines remarques qui me sont suggérées par les demandes de renseignements émanant de mes lecteurs. Nombre d'entre eux, en effet, rédigent leurs lettres en style télégraphique et se contentent de poser des questions vagues auxquelles il est difficile de répondre parce que le conseiller financier consulté n'est pas suffisamment renseigné sur l'importance et la composition du portefeuille de celui qui lui écrit.

Quand la maladie vous accable et que vous jugez que la guérison ne peut être obtenue qu'avec l'aide d'un médecin spécialiste, vous le priez de venir en consultation et vous n'hésitez pas à le mettre au courant de tous les faits qui peuvent modifier son diagnostic. De même pour les successions, vous avez recours aux bons offices d'un notaire et pour les procès vous faites appel au talent d'un avocat. Ils deviennent pour vous des confidents et peuvent ainsi défendre vos intérêts avec le maximum de chances.

Si vous jugez utile de vous adresser à un conseiller financier pour telle ou telle question se rapportant à la gestion de votre portefeuille il est, de même, nécessaire que vous exposiez votre cas avec la plus entière confiance. Le diagnostic n'en sera que plus précis et le remède proposé ira plus sûrement s'attaquer à la source du mal. Je ne saurais donc trop insister sur la nécessité pour mes correspondants de donner le plus de détails possibles sur les valeurs figurant dans leur portefeuille, sur leurs desiderata et sur le chiffre de leurs disponibilités. A l'aide de ces renseignements, il sera dès lors relativement aisé de leur répondre autre chose que de vagues généralités et de leur donner de solides directives pour l'avenir.

André Ply,
de la Banque de l'Union industrielle française.

PETIT COURRIER

Y.-O. Toulouse. — Le maintien du dividende à 100 francs de cette Société que nous avions fait prévoir, est aujourd'hui officiel. C'est là une nouvelle preuve de l'habileté de la gestion de cette entreprise qui, en même temps qu'elle a porté les moyens de production à leur plus haut degré de perfectionnement, a su mettre à profit la situation prépondérante qu'elle occupe sur le marché en France.

HENRI CYRAL, EDITEUR

118, Boulevard Raspail, PARIS-VIe

ÉLÉPHONE : LITTRÉ 51-18 CH. POSTAUX : PARIS 225-06

"COLLECTION FRANÇAISE"

La " COLLECTION FRANÇAISE " est créée pour réunir, sous une forme artistique, les uvres les plus remarquables de la littérature française contemporaine. L'illustration, réservée des artistes français, s'inspire avant tout du texte et respecte le dessin sans sacrifier au odernisme déformateur.

L'impression est confiée au Maître Imprimeur Coulouma (H. Barthélemy, directeur). Tirage r papiers de grand luxe : Madagascar, Annam, Arches et Rives. (Format : 15 sur 20 pour s Rives, 16 sur 21 pour les autres papiers.)

our paraître le 20 Décembre

LE NABAB

Par ALPHONSE DAUDET

Un volume d'environ 500 pages
illustré de 65 aquarelles de PIERRE ROUSSEAU

C'EST toute la vie parisienne et provinciale vers la fin du Second Empire que réalisent les 65 aquarelles de PIERRE ROUSSEAU, dont plusieurs ont été composées d'après des documents communiqués par M. Ebner qui fut le secrétaire d'Alphonse Daudet.

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

Nos 1 à 21	21 exemplaires sur Madagascar, avec 2 originaux	**440** fr.
Nos 22 à 36	15 exemplaires sur Annam, avec 1 original	**350** fr.
Nos 37 à 48	12 exemplaires sur vélin d'Arches..	**290** fr.
Nos 49 à 898	850 exemplaires sur vélin de Rives	**230** fr.

EN SOUSCRIPTION CHEZ TOUS LES LIBRAIRES

CHEMIN DE FER DU NORD

Remettez vos COLIS URGENTS

au tarif des COLIS EXPRESS

Grâce à la mise en vigueur par les Grands Réseaux Français du nouveau Tarif G.V. 10-110 **colis express** ils seront acheminés dans les mêmes conditions de **vitesse** que les **bagages** et livrés à domicile sauf instructions contraires. **Vous pourrez même,** dans les localités importantes, les faire **livrer à domicile** par **exprès** dans les **2 heures** qui suivent leur arrivée.

Renseignez-vous auprès des gares.

